głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY POŚWIĘCONY SZTUCE PLASTYCZNEJ

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU ZAWODOWEGO
POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE
ROCZNIK V MAJ 1937 NUMER

I-VII

NUMER 1—7 ROCZNIK V KRAKÓW MAJ 1937

głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY POŚWIĘCONY SZTUCE PLASTYCZNEJ

100713
III
5 (1937/1938)



Zygmunt Waliszewski Portret własny (pióro i kredki) — 1933 r.

245
Biblioteka Jagiellońska
1003046273

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU ZAWODOWEGO POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE

GŁOS PLASTYKÓW

KOMITET REDAKCYJNY:

W KRAKOWIE: Prof. dr Adolf Szyszko-Bohusz, Jan Cybis, Tadeusz Cybulski, Eugeniusz Geppert, Adam Gerżabek, Henryk Gotlib, Józef Jarema, Henryk Jasieński, Zbigniew Pronaszko, Czesław Rzepiński, Dr Stanisław Świerz-Zaleski ✱ W WARSZAWIE: Józef Czapski, Tytus Czyżewski, Roman Gineyko, Henryk Stażewski, Stanisław Szczepański, Jerzy Wolff ✱ WE LWOWIE: Prof. dr Leon Chwistek, Władysław Lam ✱ W ŁODZI: Władysław Strzemiński ✱ W POZNANIU: Wacław Taranczewski

PREZES KOMITETU REDAKCYJNEGO: PROF. DR ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ

Redaktor: JAN CYBIS — Redaktor odpowiedzialny: EUGENIUSZ GEPPERT — Administrator: STANISŁAW HERSTAL

Adres Redakcji i Administracji: Kraków, „Dom Plastyków", ul. Łobzowska 3, tel. nr 117-08, konto czekowe nr 415.328
Prenumerata roczna (12 nrów) wraz z przes. poczt. 7 zł
Prenumerata roczna za granicą 40 franków francuskich.
Przesyłka poza ryczałtem wynosi za numer pojedynczy 25 gr., za numer zbiorowy 50 gr.
Ogłoszenia: 1 milimetr na szerokość szpalty 60 groszy

Głos Plastyków — Revue Artistique, rédigée et editée par l'Association Professionnelle des Artistes Polonais

Redaction et Administration: Cracovie, ul. Łobzowska 3
Pologne

Prix d'abonnements: un an (12 numéros) 40 fr. fr.

100713 III

Akc. Nr: 578 38/39

ROCZNIK V — MAJ 1937 NR. I—VII MAI 1937 — CINQUIÈME ANNÉE

TREŚĆ NUMERU:

SOMMAIRE:



Z. WALISZEWSKI *KOBIETY I OWOCE (olej) 1931 r.*

STANISŁAW MŁODOŻENIEC

WSPOMINKI O ZYDZE WALISZEWSKIM

Dla mnie wywoływać teraz pamięcią Zygę Waliszewskiego, to przenosić się w atmosferę Krakowa z lat 1919—1922. Dziwna to była atmosfera — pełna ruchu, uniesień i ekstrawagancyj. Artystyczne życie tego jedynego w Polsce miasta, przepojonego długowiekową tradycją sztuki, rozbrzmiewało w tamte lata gromkimi hasłami nowatorstwa, kipiało od śmiałych pomysłów, wybuchało ryzykownymi manifestacjami poetów i malarzy. Nie do pomyślenia jest, żeby gdzie indziej w Polsce poza Krakowem mogli znaleźć nowatorzy tyle tolerancji, a nawet zrozumienia i sprzyjania.

Nie ścierpiano by tych dziwaków, oryginałów i zatraceńców w sztuce, mobilizowanoby przeciwko ich jaskrawym wypadom społeczną opinię, wzywanoby policii, cenzury i Kościoła dla poskromienia burzycieli ustalonego ładu.

Opinia kulturalnego Krakowa zachowywała wobec nich stateczną równowagę, to nieraz zaznaczyła życzliwą ciekawość, kiedy indziej znowuż uczestniczyła wprost w ekstrawagancjach nowej sztuki.

Nie była to przecież sielanka w obcowaniu miękkich dusz, ani snobizm estetyzującej kołtunerii, ani patro-

nactwo wyrozumiałych mecenasów. Przeciwnie! W tym rozdygotanym krakowskim powietrzu odzywały się mocne tony bojowe, buńczuczne — wycinały się kształty ostre, kanciaste, zadzierzyste — wyskakiwały plamy jaskrawe, prowokujące ustalone patrzenie.

Mimo to w Krakowie nie było zgorszenia. Formiści i futuryści mieli żywy kontakt z profesorami Uniwersytetu i Akademii Sztuk Pięknych, z teatrem i salami odczytowymi, wszelkie rodzaje zebrań kawiarnianych o utrwalonych mniej lub więcej nobliwych tradycjach, stały przed nimi otworem. Michalik, Bizanz, Esplanada, Grand-Hotel rozbrzmiewały odgłosami nowatorskich dyskusyj.

Uznane sławy w nauce i sztuce, profesorowie Uniwersytetu chętnie siadali do żywych pogwarek towarzyskich nieomal ze swymi uczniami. Większość nowatorów rekrutowala się bowiem spośród słuchaczów krakowskich uczelni.

Profesorowie nieraz przenosili dyskusje do sal seminaryjnych i do audytoriów,

Kiedy z perspektywy dłuższego czasu oceniam krakowski epizod, dostrzegam w tym mieście elementy głębokiej i żywotnej kultury. Kraków posiada prawdziwy ton kulturalny i dlatego właśnie tam mogą odbywać się rzetelne, długotrwałe procesy kulturalne.

Gdy przypominam sobie ten swój epizod krakowski, te twarze bliskich znajomych, którzy brali bezpośredni żywy udział w nowatorskim rozpędzie, to stwierdzam szczególną atrakcyjność Krakowa dla nienasyconych pięknem wagabundów, dla poszukiwaczy radosnej uciechy.

*

Nie pamiętam kochany Zygo, kiedy znalazłeś się między nami. Nie mogę podać dokładnej daty ani okoliczności, kiedy Cię pierwszy raz zobaczyłem.

Nie jestem zdolny nawet wyobrazić sobie, że Cię nie znałem dawno przedtem. W mojej pamięci i w moim odczuwaniu nie mam określonej granicy dla poznania się z Tobą, jak nie wyobrażam sobie momentu w przyszłości, kiedy bym Cię nie miał spotkać na którymś z zakrętów Krakowa.

Znalazłeś się wśród nas ni stąd ni zowąd.

Jak ten Serb Hilmy Kulenowić, wspaniały oryginał, który łamaną polszczyzną propagował zasady futuryzmu w publicznych odczytach, który nawet nawiązał kontakt z ówczesnym prezydentem Krakowa, chcąc go skaptować do koła nowatorów.

Jak ten Jonek Cybis, co od jakiegoś tam opolskiego «beziercku» oderwał swoje chłopskie oczy i szukał po świecie miejsca, gdzie mógłby je ukształcić, aby oddać na płótnie czar jasnego, wiejskiego zapatrzenia.

Jak Józek Jarema, młodzian krewki, o wschodnio-małopolskim pośpiewie, kipiący nieustanną werwą. Jak Bruno Jasieński, manifestujący z monoklem w oku swoją rytmiczną i prowokacyjną oryginalność. Jak Szczyrbuła Maniuś, zaciekły malarz i milczkowaty dysputant. Jak Szczepański Stanisław, cichy entuzjasta, zawsze przecież gotowy do wszelkiego ryzykanctwa. Jak Tomorowicz Kazik, tancerz, gwizdacz, kastanieciarz tak w kawiarni czy na plantach, jak również na płótnie czy w dekoracjach sal, gdzie odbywały się futurystyczne wieczory.

Jak Bala Leserówna i Wanda Arlitewiczówna, koleżanki z Akademii, zawsze uczynne i rozentuzjazmowane dla nowej sztuki.

Jak tylu innych — Małopolan i Królewiaków, Ślązaków i Kresowców, i Serbów — wysmukłych drągali, od których odcinał się swoją popularną postacią Mohamed Hilmy, mefistofelesowaty krępak.

A Tytus Czyżewski i Leon Chwistek, którzy już tu byli i utwierdzali z Andrzejem i Zbigniewem Pronaszką i Konradem Winklerem swój formizm. A Albin Herbaczewski wszędzie obecny i rozgestykulowany...

Jak oni wszyscy bez niczyjego zdziwienia znalazłeś się, niezapomniany Zygo, wśród nas w tym kipiącym sztuką kołowrocie, w tej wrzawie temperamentów, w rytmie uniesionego oddechu.

Jakiś daleki, kaukaski smęt przyniosłeś w swoich oczach, który nieustannie rozjaśniałeś radosnym spojrzeniem dziecka. Twój naiwny, bezgraniczny, głęboki entuzjazm dla życia i sztuki oczarował nas wszystkich Uczyliśmy się od Ciebie radości i prostoty, szczerości i zapału.

Cieszyłeś się wszystkim, cokolwiek dostrzegałeś, jak właśnie małe dziecko, które łapczywie poznaje świat jasnymi oczami. Nie mogę sobie znowuż wyobrazić Twojej twarzy bez uśmiechu, co wytryskał z samego dna duszy, co promieniał najwyższym zaufaniem dla każdego człowieka i życia. Rozciekawione wszystkim oczy śmiały Ci się serdecznie do świata i ludzi. Gdy śmiałeś się do kogoś, byłeś przyjaciel. Gdy śmiałeś się do kogoś, ciskałeś za nim miękkie okruchy serdeczności. I jeżeli ci się zdarzyło rozgniewać na kogoś, jakże to krótko trwało, jak prędko przemijał w Tobie płomienny nieraz gniew — właśnie jak dziecku.

Kiedy przypominam sobie z tych krakowskich czasów Twoją najważniejszą sprawę, malarską sprawę, to nie tylko oczy pamiętam, ale i ręce Twoje, zawsze niecierpliwe, zawsze zajęte szukaniem kształtów, wywijające ołówkiem czy kredką na przygodnie zdobytym papierze. Te krępo związane ręce darzyły siłą szczerego uścisku — te ręce nieustannie szukały form dla utrwalenia Twoich radosnych zapatrzeń. Wtedy, w atmosferze krakowskich czasów oddawałeś je porywom futurystycznego nowatorstwa. Zaciekle i wnikliwie podpatrywaną naturę przeobrażałeś na modłę upowszechnionego podówczus schematu, jednak w geometryzowanych formach wyciskałeś dobitnie prawdę swoich widzeń i prawdę swoich odczuć. Dawałeś im rytm swojego serca, ciepło krwi i ten mus mocnego przekonania który się utrwalał na płótnie czy papierze od dotyku rozmiłowanych w formie rąk.

I jeżeli przyjacielu, na tamte malowidła spojrzymy z odległości teraźniejszych lat i jeżeli będziemy w nich widzieć błędy i nawet duże błędy, — to słuchaj: jakże to pięknie, że miałeś odwagę aż takie błędy popełniać!...

Mnie się teraz właśnie wydaje, że nasze czasy krakowskie dlatego tylko mają swój sens i będą długo w kulturze polskiej znaczyły, że mieliśmy wtedy śmiałość popełniać błędy, Kto się boi błędów, nie zrobi nic albo guzik! Ileż razy dziecko, nim się nauczy chodzić, musi upaść i potłuc się boleśnie!...

Zygo, Ty byłeś odważny z odważnych!... Byłeś dzieckiem i miałeś prawdziwy instynkt chodzenia w sztuce malarskiej.

W natłoku artystycznych idei, które się waliły wtedy na nas, w niecierpliwości i zapale młodych dni, w buńczucznym rozpędzie nie było miejsca na gładką, wymuskaną czy ostatecznie poprawną formę, bo właśnie taka forma byłaby fałszem.

Nie mam przed oczami Twoich ówczesnych prac ale sobie przypominam, że tętni w nich namiętne pragnienie dekoracyjnego rytmu, który się jeszcze gubi



Z. WALISZEWSKI — *WYSPA MIŁOŚCI (olej) 1935 r.*



Z. WALISZEWSKI *UCZTA WENECKA (olej) 1933 r.*

w zamęcie niepewnej barwy. Ten rytm łamanych płaszczyzn i form rozgłaszał na Twoich malowidłach taneczny gest i dionizyjską radość.

I przypominam sobie również, że już wówczas najbardziej lubiłeś igrać groteskowym kształtem. Twój subtelny humor i pochopność do dziecięcej wprost zabawy znajdowały tak częste odbicie w rysunkach i malowidłach, gdzie wyraziście łączyłeś prymitywizm z wytworną elegancją.

To tak, Zygo, jak z Twoim beretem, co Ci go Twoja Mamusia przysłała z dalekiego Kaukazu.

Śmieszny jakiś, szydełkowy beret z dużym pomponem, — a patrz, Zyga: z jaką dystynkcją Ty go nosiłeś na głowie! Śmiać się chciało niby z Ciebie, a przecież wszyscy razem i każdy z osobna tylko do Ciebie śmialiśmy się, kiedy widzieliśmy Cię w berecie z pomponem.

Twoje groteskowe patrzenie i malowanie — to byłeś Ty i ten beret i ten pompon!...

Tak się lubiłeś śmiać! Tak się pięknie śmiałeś! Tak często się śmiałeś. A któż, Zygo, wiedział, że nieraz nie miałeś co jeść i nie wiedziałeś gdzie będziesz spał? Że już wtedy zaczynała Cię trapić ta straszna choroba, która odjęła Ci kiedyś jedną po drugiej obydwie nogi? Trzeba było zgadywać Twoje kłopoty i tarapaty, trzeba było się opiekować jak dzieckiem, ale też jak szczerze potrafiłeś się odwdzięczać za każdą usługę.

Widzisz, kochany Przyjacielu, ten styl pięknego, delikatnego życia oddałeś całkowicie w swoim malowaniu. Któż z patrzących na Twoje obrazy odgadnie, że miałeś straszliwe kłopoty i troski.

Do ludzi szedłeś tylko z radością i z uśmiechem — dla ludzi zostawiałeś obrazy, pełne rozradowania i subtelnego śmiechu. Czyż to nie najrzetelniejszy instynkt sztuki podszepnął Ci takie właściwe pojmowanie zadań artysty? W sobie samym odnalazłeś najbardziej społeczną formę tworzenia piękna. Mękę życia i tworzenia zostawiałeś dla siebie, ludziom dawałeś tylko uciechę.

Zygo! — to najwspanialsza elegancja artysty...

I aż dziw, że jesteś tym samym człowiekiem, który w wyrażaniu uczuć jest tak niepohamowany, jak Ty. Muszę przypomnieć, jak przyniesiono Ci do pracowni w Akademii list, z którego dowiedziałeś się, że Mamusia wraca do kraju. Rzucałeś się na wszystkich i całowałeś z radości kolegów i koleżanki.

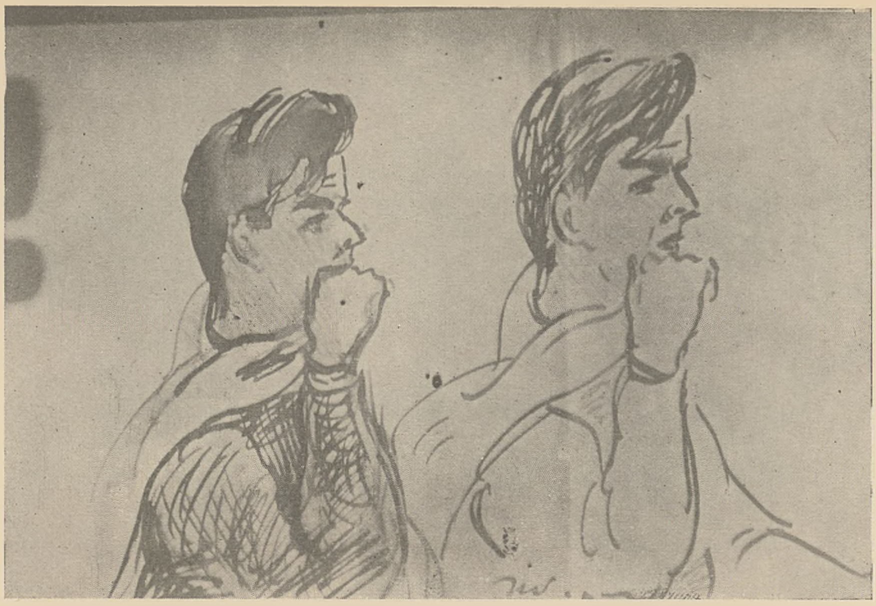
Jakże to zrozumieć, jak pogodzić z tą niezwykłą wytwornością Twego malowania? Chyba tym, że nie wstydziłeś się przed ludźmi tylko swojej radości.



Z. WALISZEWSKI — *UCZTA U BENVENUTA CELLINI'EGO (olej) 1933 r.*



Z. WALISZEWSKI — *LA SERVA PADRONA (olej) 1936 r.*



Z. WALISZEWSKI *AUTOPORTRETY (pióro) 1933 r.*

To był Kraków — lata jakieś 1919—1922. Potem rozjeżdżaliśmy się rozmaicie: po kraju i po świecie.

Znikali z kulturalnego Krakowa zapaleńcy. Szli do swoich spraw, wynosząc ze sobą rozpęd tamtych czasów.

*

Siedziałem jako nauczyciel w pięknym, prowincjonalnym mieście — w Zamościu. Opadłem w pisaniu, nawet listów nie chciało mi się pisać, łowiłem tylko przygodnie wieści o krakowskich komiltonach i przyjaciołach. Z paką braci malarskiej wyjechałeś, Zygo, do Paryża. Coś tam doleciało do mnie: a to malujecie, a to biedujecie, jak to bywa i tyle!

Potem, gdy już byłem w Warszawie, ktoś wpadał od Was: to Józek Jarema, nieco cudaczny i postrzelony, ale chłop serdeczny, to Józef Czapski, tak pieczołowicie czuwający nad nieporadnym bractwem.

To byli okrutni przyjaciele Zygo! Ucinali Ci u mnie jedną nogę po drugiej. Nie mogłem wierzyć, że nie masz nóg. Ty, który potrafiłeś całą noc przetańczyć na plantach, nie masz nóg!

Po paru latach w Klubie Artystycznym była wasza wystawa. Gdy zobaczyłem Twoje obrazy, tym bardziej nie wierzyłem. «To był żart, figiel Jaremy!» — myślałem.

— Gdzie te ślady nieszczęścia i strasznego kalectwa? Przeciwnie — Twoje malowanie, Zygo, w Paryżu rozjaśniło się i nabrało barwnej soczystości. Dawna pochopność do śmiechu wzbogaciła się otwartym, szerokim spojrzeniem. Dawna skłonność do dekoracyjnego formowania płaszczyzny znalazła wypełnienie i walne wsparcie w żywej, słonecznej, rozedrganej barwie.

Byłeś sobą, tym samym Zygą w berecie z pomponem, ale jakby Ci oczy na świecie wypiękniały od ładniejszych niż u nas spoglądań, jakby Ci ręce wyuczyły się delikatniejszych, choć szczerych zawsze, dotknięć, jakby Ci nogi wyrosły i podwyższyły Cię, żebyś mógł z górniejszych i bardziej rześkich wysokości na piękno świata poglądać.

Ta zieleń Twoich martwych natur, tak uroczna w wyczutych czy wymuskanych szorstkimi palcami odcieniach' te róże i czerwienie, rozradowane, promienne, układające się w rytm ogarnianych prawie klasycznym spokojem płaszczyzn — Zygo, to aż na to trzeba było, żeby Ci obydwie nogi odjęto?...

Okrutna widać bywa droga, po której stąpa piękno!

Trzeba było może straszliwych kataklizmów ziemi, aby były poszarpane góry, wśród nich powstały cudowne jeziora i aby w tych jeziorach zobaczyć czasem taki odcień zieleni, jaki na Twoich płótnach widziałem.

Wróciłeś do Krakowa i kiedy Cię tam odwiedziłem w pracowni Jacka Pugeta, siedziałeś między kółkami wózka śmiejący się, radosny. Ani jednym spojrzeniem, ni gestem, ni słowem nie poskarżyłeś się na swój los.

Dumny, wspaniały człowiek!

Dumny, wspaniały artysta!

Gdy mieszkałeś znowu w Warszawie i przyjeżdżałeś do naszego domu w dorożce i kiedy Cię dźwigałem ja albo Jonek Cybis na plecach, Ty kochany żartowałeś wtedy, aby nam ulżyć.

— Wyście, mówiłeś, przyzwyczajeni do dźwigania takich worków po schodach, boście chłopi!...

No jużci, trafiałeś w sedno i zdaje się najmniej się nas krępowałeś z tym swoim kalectwem.

Twoje przybycie było radością dla wszystkich w domu. Interesowałeś się wszystkim. Najpierw malowaniem żony, fotografiami w albumach, książkami, a najwięcej dziećmi, dla których całymi godzinami nieraz rysowałeś pocieszne figle i dykteryjki.

Wypełniałeś swoim serdecznym śmiechem cały dom.

Nawet dzieci, małe jeszcze, nie zwracały uwagi na wózek, którym jeździłeś po mieszkaniu.

Tylko podziwialiśmy Cię, Twój entuzjazm, Twoją bezgraniczną pogodę, a nigdy nie wzbudzałeś współczucia nawet, a cóż mówić o litości.

Widzieliśmy Cię ciągle w tym mamusinym berecie z pomponem, choć już go nie miewałeś na głowie.

To był zapewne wielki styl, piękny styl duszy!

Malowałeś wciąż, zaciekle, dzień po dniu. Portrety i pejzaże, martwe natury i kompozycje. Jaśniały coraz więcej barwy, lżejszym się stawał dotyk rąk, przejrzy-



Z. WALISZEWSKI: AUTOPORTRET W CZERWONEJ CZAPCE (olej) 1936 r.

ściej układał się rytm płaszczyzn, zabawniej igrały groteskowe figury — i powiedz: kto odgadnie, że pod tym pieściwym, rozsłonecznionym pięknem płynie posępny nurt tragicznej męki?...

Zygo!

Przypominam sobie ten czas, gdy w swojej pracowni przy Placu Narutowicza w Warszawie wypełniałeś olbrzymie płótno miąższem barokowego koloru i żywymi kształtami jakichś orgiastycznych figur.

Pochłonęła Cię sprawa tego wawelskiego plafonu, mrużyłeś do niej swoje nienasycone oczy, podjeżdżałeś na wózku i odjeżdżałeś po stokroć razy na dzień i w takim czasie przyszedłem do Ciebie ze swoim kłopotem. Wystawiano moją sztukę p. t. «Heród». Chodziło o projekty dekoracyj i strojów.

— Nie wiem, Stachu, czy będę mógł to zrobić, ale przeczytaj, przeczytaj!

Chwytałeś w lot groteskowe figury, sytuacje i aluzje, wybuchałeś niepohamowanym śmiechem i cóż? — już na drugi dzień zrana telefonowałeś, że projekty gotowe. Utrafiłeś w ton i styl widowiska, bo, kochany Zygo, Ty przede wszystkim miałeś poczucie tanecznej dekoracyjności. Żałowałem i dotąd żałuję, że nie wyzyskano w polskich teatrach Twojego talentu. Mógłbyś nie jedną teatralną sztukę wznieść na wyżyny prawdziwego plastycznego widzenia, które się u nas tak lekceważy.

Więc jakże, Przyjacielu, który spoglądasz na mnie z podarowanego nam autoportretu?

Czas idzie, czas przechodzi... Odszedłeś niespodzianie, ale dotąd nie wierzę, żebym Cię nie spotkał na którymś z zakrętów pięknego Krakowa.

Tam Cię kiedyś spotkałem w chwilach uniesienia i szaleństw, w chwilach, gdy mieliśmy odwagę popełniać nawet duże błędy — i tam Cię widuję w kole zapaleńców, którzy poszli na służbę sztuce.

Radość swoją, Zygo, zostawiłeś nam wszystkim, a mękę swoją zabrałeś ze sobą.

To styl Twojej pięknej duszy!

To droga artystów!...

Stanisław Młodożeniec

14 IV 1937 r.



Z. WALISZEWSKI *POMNIK GENERAŁA CHAMPIONET W VALENCE (olej) 1926 r.*

JÓZEF CZAPSKI

O ZYGMUNCIE WALISZEWSKIM

Wobec wspomnień o Zygmuncie Waliszewskim, o Zydze, jak go wszyscy nazywaliśmy, czuję się bezsilny. Zdaje mi się, że jest za wcześnie, by je spisywać. Obejmują one okres od 1921—1936 r. i są tak różnorodne, tak zrośnięte z moim własnym życiem malarskim i osobistym, a zwłaszcza z całym ruchem «Kapistów», od chwili powstania tej grupy, że nie wiem, gdzie te wspomnienia zatrzymać, jakie dla nich stworzyć ramy. Jak ustrzec się od mówienia o sobie, od próby «robienia historji», już nie jego tylko, ale całej grupy, jeżeli na tym właśnie tle postać Waliszewskiego nabiera jeszcze mocniejszych konturów?

Nazbyt bliska ponadto jest jego śmierć, trudno się wyzwolić od urazu tego ostatniego przeżycia, uwolnić pamięć dawnych wspomnień od narzuconego im potem «śmiertelnego» oświetlenia, które fałszuje, bo oświetla zbyt jednolitym «nieruchomym» blaskiem postać najbardziej wibrującą i pełną sprzeczności.

Norwid w «Czarnych kwiatach» pisze o czytelnikach podobnych «do osoby oddalonej od przyjaciela swego, a mającej wizerunek jego na pamiątkę, która, gdy on przyjaciel z drogi wraca «nie przeszkadzaj mi» rzecze jemu, «bowiem to godzina jest, w której na portret patrzeć zwykłem list właśnie pisać mając».

Pierwszym zadaniem wspominającego powinno być wyzwolenie się z jednostronności tego «wizerunku na pamiątkę».

Z ruchu, błyskawicznej gwałtowności r ó ż n y c h reakcji Waliszewskiego na wszystkich i wszystko, z napięcia sprzecznych pierwiastków: hojności serca i drapieżności, dzikiego egotyzmu i najlepszego koleżeństwa, uporu, bohaterstwa w walce o swoje oblicze, chwil bezsilności i niemocy, tragizmu i tak rzadko go opuszczającego wspaniałego humoru — wyrastała jego sztuka.

*

Kiedy 23-letni Zygmunt Waliszewski przyjechał w 1921 r. do Krakowa, miał już za sobą długą karierę malarską, od pierwszej własnej wystawy cudownego dziecka w 1908 roku w Tyflisie, po późniejszą gorączkową pracę portrecisty, ilustratora, dekoratora [1]). Znał już malarstwo francuskie od Maneta do Picassa z Galerii Szczukina w Moskwie [2]), zetknął się w okresie wojny i rewolucji na Kaukazie z artystami wszelkich kierunków, którzy tam z całej Rosji dojeżdżali.

Do jakiego stopnia Waliszewski ż y ł malarstwem od wczesnego dzieciństwa świadczy historia, którą mi niejednokrotnie

---

[1]) W latach rewolucyjnych 1917—1920 maluje w Tyflisie kurtynę teatru Gruzińskiego, dekoruje tamże wraz z Sudiejkinem «tawernę poetów», organizuje własną wystawę.

[2]) W 1914—1917 spędza 3 lata w okopach, wraca stamtąd z przestrzelonymi nogami; w tych latach kilkakrotnie przejeżdża przez Moskwę.



Z. WALISZEWSKI *KWIATY I MASKI (olej) 1933 r.*

opowiadał: Jako chłopak marzył o Manecie — na jego prośbę przysłała mu znajoma z Moskwy ilustrowaną monografię tego artysty. W noc przed nadejściem książki wyśnił szereg płócien Maneta, których nigdy nawet w reprodukcjach nie widział, a które w monografii nadesłanej odnalazł...

Prace z tyfliskiego okresu (kilka płócien i wiele szkiców przywiózł ze sobą) oraz obrazy epoki krakowskiej (1921—1924) cechuje rzadka wrażliwość młodego artysty, który reagował na mnóstwo malarzy i prądów. Obok zgrzytliwych w kolorze, stylizatorskich płócien, gdzie znać wpływ Sudiejkina, wirtuozyjnych, ale manierycznych portretów kolorowymi ołówkami albo sangwiną (wykonywał je dziesiątkami w Tyflisie, a następnie w Krakowie na zamówienie), w których odnajdujemy przykre reminiscencje Sorina i Jakowlewa — widzimy jeszcze w pracach tyfliskich wpływy Van Gogh'a, Toulouse-Lautreca, futurystów i Picassa, oraz gruzińskiego Douanier Rousseau, Niko Pirosmanaszwili. Jaką miał wtedy różnorodność tematyki i technik, świadczą te jego obrazy olejne, gwasze, tempery, portrety, martwe, pejzaże, projekty dekoracyjne, studia realistyczne i abstrakcyjne, czujne notatki ołówkowe z podróży na statku, z Konstantynopola.

Na podstawie tych ostatnich szkiców przyjęto go do Krakowskiej Akademii do pracowni Weissa, który po obejrzeniu rysunków powiedział mu — «Niczego już się tu pan nie nauczy, powinien pan jechać do Paryża».

Waliszewski sam o tym dobrze wiedział i świadomie traktował Kraków tylko jako etap w podróży.

*

Poznałem Waliszewskiego i zaprzyjaźniłem się z nim na Akademii Krakowskiej zimą 1921—22 r. O malarstwie nie wiedziałem prawie nic — Matejko, Malczewski, Wyspiański, Hodler, wątpliwi ekspresjoniści... oto był cały mój «bagaż artystyczny», o Francuzach nie miałem pojęcia. Nie skrzywdzę kolegów twierdzeniem, że taki poziom nie był w Akademii rzadkim wyjątkiem. Pamiętam moją dezorientację wobec pierwszej czarno-białej reprodukcji (ulicy z platanami) Van Gogha, wobec aktów Cézanne'a...

Dotychczas odruchowo zdaje mi się, że poznanie artysty jest najprostszą drogą do pogłębienia świadomości sztuki — to przekonanie pochodzi stąd, że właśnie poznaniu z Waliszewskim zawdzięczam pierwsze doznania naprawdę malarskie, że wrażenie, które wywarł na mnie człowiek i jego sztuka, były na początku moich własnych przeżyć malarskich nierozdzielne.



Z. WALISZEWSKI *MARTWA NATURA Z BUTELKAMI (olej) 1936 r.*

Widywałem go w pracowni Weissa i na rysunkach wieczornych: szczupła postać, głowa, którą nerwowo zarzucał, odgarniając ciemne kosmyki długich włosów, blada twarz o zielonkawej cerze, prawie sinej, gdy mu było zimno — jeszcze ją pudrował «dla elegancji»; oczy wielkie, szeroko rozwarte, ich wyraz, ciągła wibracja, gorączkowy blask. Te oczy były dla mnie pierwszym w życiu przykładem, jakim źródłem nieustających doznań i wrażeń mogą być one dla malarza.

Jacek Malczewski spotkał kiedyś Waliszewskiego biegnącego po schodach gmachu Akademii — zatrzymał go, przyjrzał mu się uważnie i powiedział: «ale oczy braciszku to masz malarza!»

By określić moje wrażenie wobec jego ówczesnych prac, nie znajduję innego słowa jak olśnienie. Dziś zdaję sobie sprawę, że fascynował wtedy nas kolegów nie tylko talentem, ale zakresem swych zainteresowań i przeżyć malarskich, które odnajdywaliśmy w jego płótnach. Poprzez niego przeżywałem kierunki artystyczne i malarzy, o których wiedziałem kilka suchych danych, albo nic nie wiedziałem.

W dosyć zatęchłą atmosferę naszej Akademii wprowadzał ten artysta wraz z kilku jeszcze kolegami «powietrze» z szerokiego świata. Jakże rewelacyjny w owe czasy wydawał mi się jego portret w zielonym szaliku, na ognistym tle, albo chaty o czarnych jak smoła dachach na szafirowym niebie z czerwonymi poduszkami, wyłożonymi na parkan, szkice i rysunki do książek dziecinnych ze stylizowanymi lisami, kogutami i kurami wśród drzew, grzybów i kwiatów, albo ten pełen wyrazu szary Chrystus na krzyżu na szarym tle z postaciami u stóp krzyża — jak z Douanier Rousseau.

Płodność, różnorodność, bogactwo talentu, królewska rozrzutność (komu nie rozdawał swych szkiców i rysunków!) wyniszczenie fizyczne przy niezwykłej energii i temperamencie; czarował nas wtedy przecie nie tylko malarstwem, ale samą postawą wobec życia, niepozbawioną teatralnego, świadomego siebie gestu, ale i najautentyczniejszej poezji. Mówił przy tym specjalnym «swoim» językiem, łamaną polszczyzną z poprzerabianymi rosyjskimi słowami. Niedarmo przyjaźnił się w Tyflisie z futurystami, z adeptami Chlebnikowa i jego «zaumnawo» języka, a w Polsce z Tytusem Czyżewskim, Młodożeńcem, Jasieńskim, z czasów «Noża w bżuhu». Waliszewski miał słowotwórczy talent, czucie dźwiękowe słowa, przy absolutnym braku zmysłu gramatycznego i ortograficznego (stale pisał mi w listach całuje przez ó i Józiu przez u). Spolszczał dowolnie ulubione słowa rosyjskie (w Paryżu i po Paryżu francuskie) i ten zmyślony język, którym nawet pisywał wiersze, nadawał się świetnie do nieoczekiwanych epitetów, śmiesznych i druzgocących określeń.

Waliszewski zarabiał wtedy dorywczo portretem, kopią, dekoracjami jakiejś spelunki na Sławkowskiej. Jednocześnie malował sufit «Gałki Muszkatułowej» w klubie formistów w kawiarni Esplanada, jeździł po Polsce z «koncertami malarskimi», organizowanymi przez tychże formistów, do których się dołączył wraz z Janem Cybisem, Szczyrbułą i Jaremą.

Na wiosnę 1922 roku zawiozłem go po raz pierwszy na wieś w Kieleckie.

Wyjechaliśmy rano fornalką z Krakowa, z powodu okropnej drogi szliśmy wiele pieszo obok wozu i dotarliśmy do celu naszej podróży dopiero w nocy.

Pierwszy raz spędziłem z nim wówczas cały dzień z daleka od miasta i kolegów.

Nie zapomnę jak gdzieś za Kocmyrzowem, dawną granicą austriacko-rosyjską, wspominając mi o Van Goghu i Gauguinie, odkrył, że wiem bardzo niewiele o życiu tych ludzi. «Nu chłopie» wybuchnął, «to ty jeszcze nic nie wiesz!» i zaczął mi opowiadać w najdrobniejszych szczegółach losy i przyjaźń obu artystów, a opowiadał tak, jakby był obecny przy tragicznych zajściach w Arles. Słuchałem z zapartym tchem. Na zawsze



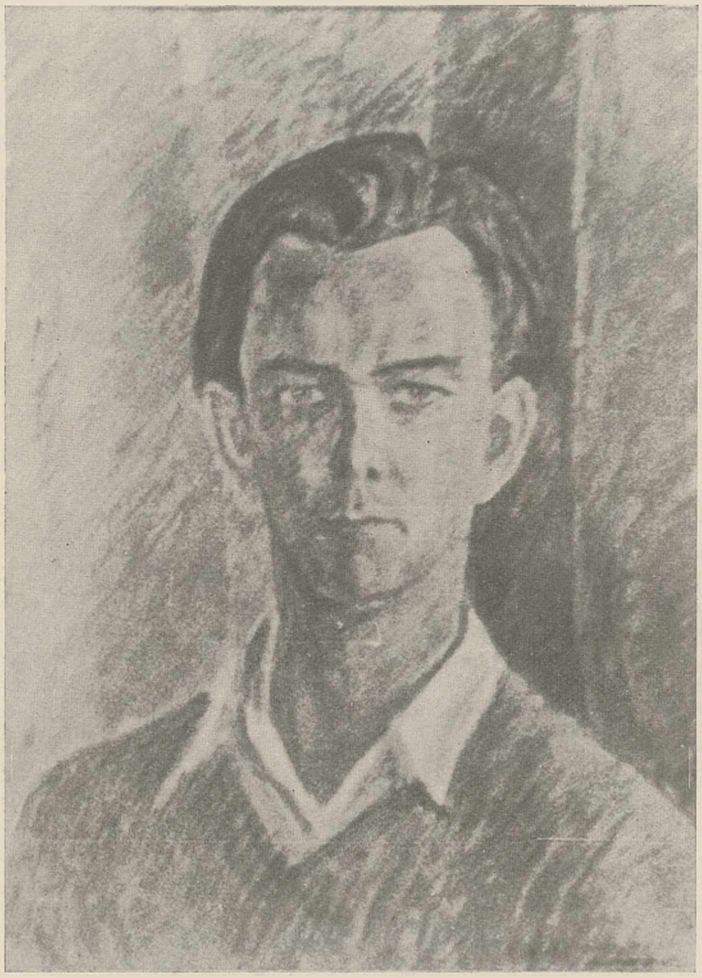
Z. WALISZEWSKI *MARTWA NATURA Z WACHLARZEM (olej) 1930 r.*



Z. WALISZEWSKI *MARTWA NATURA (olej) 1930 r.*

związały mi się imiona Van Gogha i Gauguina z Waliszewskim, w jego szarym, wytartym paltociku na tle wczesnej wiosny kieleckiej.

Cechował go dar intuicyjnego wżywania się w najróżniejsze epoki — w styl epok (nie znał przy tym ani jednej daty nawet w przybliżeniu). Pamiętał wszystkie anegdoty o ulubionych malarzach i muzykach, znał kobiety, które kochali, ludzi, którymi się otaczali. Czarował go Renesans, świetność papieży wiem czy skończył 3 czy 4 klasy gimnazjalne i to, jak mi opowiadał, dzięki cudownej wprost dobroci profesorów i kolegów. Nie był w stanie zrobić najdrobniejszego rachunku, a ileż razy pytał nas z zakłopotaniem, «kiedy jest październik» i «czy Boże Narodzenie jest zawsze zimą?» Na listach pisał datę, stawiając zamiast miesiąca znak zapytania. Nazwy miesięcy rosyjskie, polskie, a potem francuskie, tak mu się myliły, że nie mógł ich w żaden sposób spamiętać. Niczego mecha-



Z. WALISZEWSKI AUTOPORTRET (gwasz) 1936 r.

Odrodzenia, przygody i zbrodnie Benvenuta Celliniego, bitwy, uczty, pochody. O Rafaelu marzył już jako dziecko i postanowił wówczas, że jeżeli nie będzie malował jak Rafael do 20 roku życia... to się zastrzeli! Mówił o artystach z wizjonerską pewnością i barwnością. Przy niepohamowanej imaginacji sam się wciąż porównywał i prawie wcielał w każdego z nich.

Kochał się w Napoleonie, znał wszystkie jego bitwy, marszałków, rysował ich portrety, robił karykatury, do których zwłaszcza nadawał się gruby generał Kleber, parafrazował obrazy Gros'a, malował stylizowane bitwy pod piramidami, szereg dni poświęcił na pokrycie wielkiej laski mikroskopijnym ornamentem, przedstawiającym Napoleona i jego generałów, wojska, wielbłądy i piramidy — wszystko co wiedział o Kampanii Egipskiej. Nosił tą laskę jak pastorał po Krakowie, a gdy mu się opatrzyła, połamał ją na kawałki i rzucił daleko w pole na jednej z naszych zamiejskich wycieczek.

Z tą swoistą znajomością historii brak mu było elementarnych wiadomości, które posiada każde dziecko w szkole. Nie nicznie się nie nauczył i najzwyklejsze fakty «odkrywał», wszystko było mu zaklętą bajką, zachował zupełną świeżość doznania, olśnienie wobec najprostszych zjawisk życia.

Kiedy w podróży naszej kieleckiej nadeszła noc i trzęsąc się na wozie patrzyliśmy na gwiazdy, zaczął mnie o nie rozpytywać. Zapas mojej wiedzy astronomicznej był więcej niż nikły, ale i ten go zelektryzował; na moje twierdzenie, że nie jest wykluczone, by na planetach były istoty żywe, zapalił się do tej sprawy niezmiernie.

«Ot, żeby takiego człowieka zobaczyć, wykrzyknął — to więcej niż Boga zobaczyć». Tego również dnia pytał mnie, «czy Michał Anioł to więcej niż Bóg?»

Boga ciągle miał na ustach. Jego religijność była wtedy najdziwniejszą mieszaniną niezachwianej wiary w Boga i w świat nadprzyrodzony (w tej wierze czerpał siły w najcięższych chwilach) i kultu prawie religijnego dla bogów greckich (mitologią też się przejmował) oraz mistrzów malarstwa. To był swoisty jego Olimp.

Przyjechaliśmy do celu w nocy. Stary dwór, kwitnące



ZYGMUNT WALISZEWSKI MARTWA NATURA Z MIGDAŁAMI (olej)

(Własność p. J. Wieleżyńskiego)

Wydawnictwo «Głos Plastyków» — klisza «Fotocynk» Kraków



Z. WALISZEWSKI *PEJZAŻ Z AVIGNON (akwarela) 1930 r.*

drzewa i krzewy stały w pełni księżyca, na młodą trawę, przed domem padały ostre smugi cienia. Zyga zeskoczył z wozu, wybiegł na trawnik, zerwał kapelusz i zaczął się żegnać ze wzruszenia.

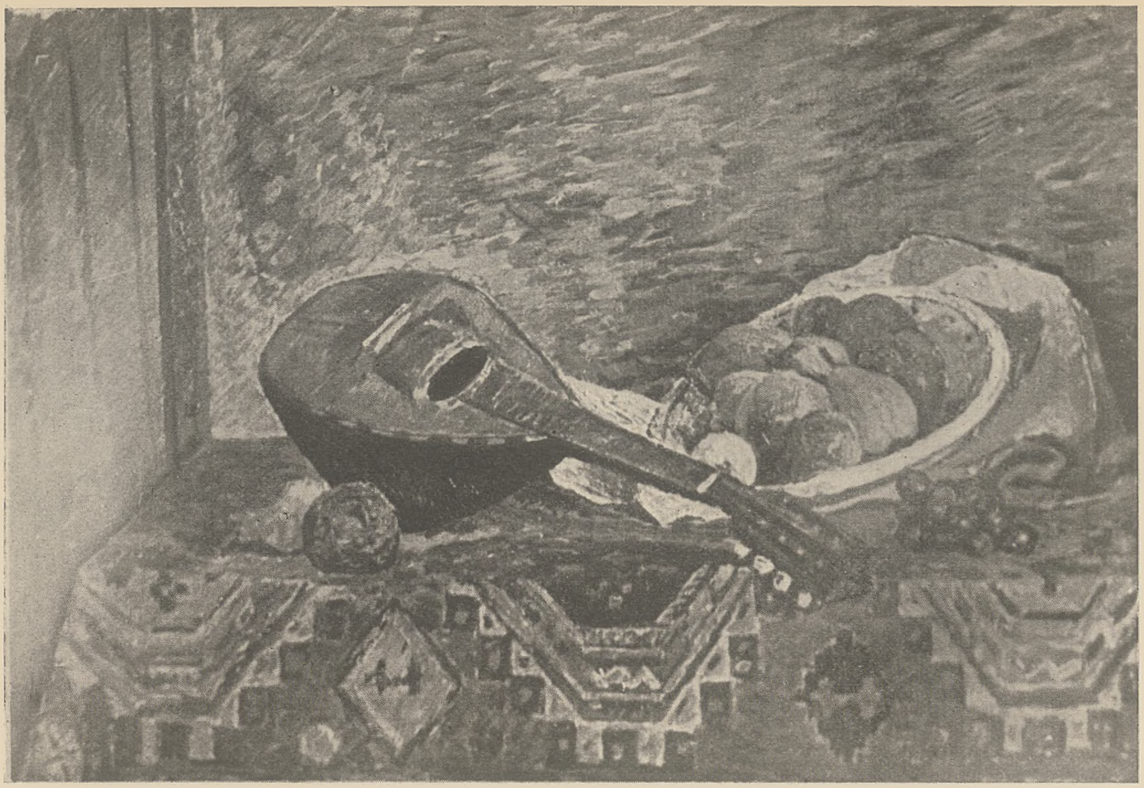
W ciągu tego pierwszego pobytu na wsi nadał dworom okolicznym włoskie nazwy, a całkiem normalnych i nie zawsze poetycznych sąsiadów przezwał Medyceuszami lub Sforzami; kobiety przechrzcił na Isabelle i Laury, ale jednocześnie żadna ich śmiesznostka nie uszła jego uwagi, robił świetne karykatury, łączył fantazje włoskie z ostrym poczuciem rzeczywistości ciętym dowcipem.

Bystrość, z którą umiał ocenić dosadnie człowieka, uczcić go lub zniszczyć, była uderzająca. Sądy jego nawet najbardziej zależne od nastroju, złośliwe, pozbawione woli obiektywizmu, były dlatego może tak druzgocące i bolesne, że zawierały zawsze pewien element istotnego wizjonerstwa.

Dla ludzi, dla których szablon taki czy inny był miarą oceny człowieka, dla wrogów niespodzianki i «dziwności» był



Z. WALISZEWSKI *MOST DĘBNICKI (gwasz) 1936 r.*



Z. WALISZEWSKI *MARTWA NATURA Z MANDOLINĄ (olej) 1936 r.*

Waliszewski trudny do przyjęcia, ale sam jeszcze gorzej znosił takich ludzi, aniżeli oni jego. Nie posiadał żadnej osłony «pokojowej» przed nimi. Będąc gościem, nie zawsze śmiał wybuchnąć protestem, a każde przywitanie z człowiekiem, który pozwolił sobie na powiedzenie świętokradczego głupstwa o malarstwie (a ile takich głupstw nasłuchać się musiał co kroku!) było dla niego męką, którą wyczuwał jako demoralizujące kłamstwo. Nie umiał zdobyć się na banalną i konwencjonalną formę w rodzaju odwiecznego «cher ami», którym każdy Francuz umie się odgrodzić od natrętów. Zresztą potrafił niekiedy jak aktor odegrać rolę nie tylko toreadora albo żydka tańczącego majufes (główne «numery» Zygi, które na każdej zabawie wzniecały niezmienny entuzjazm kolegów), ale również światowca. Jakże się jednak potem zżymał, jak urągał na ludzi, którzy nawet nie wiedząc o tym, zmuszali go do tej obcej mu postawy.

W sąsiednim domu otrzymaliśmy zamówienie na 2 portrety. Co ranek chodziliśmy tam malować. Po kilku dniach zwrócono mi uwagę przez osobę trzecią, bym się wystrzegał tego dziwnego przyjaciela «oczy mu zanadto błyszczą, to pewnie morfinista».

Nieporozumienia tego rodzaju zdarzały się często.

Na pogardę Waliszewskiego zasłużył też pewien miły gospodarz, sąsiad. Podczas malowania portretu wybuchła burza. Dom stał na wzgórzu. Artysta z zachwytem przyglądając się wiosennej ulewie z piorunami spytał go czy lubi burzę. «Lubię gdy jest potrzebna» — odparł poważny rolnik. Zyga długo nie mógł mu darować tego «dzikiego materializmu».

Obaj już marzyliśmy wtedy o Paryżu. Wracając codziennie po seansach portretowych z «Ferrary» wzdłuż strumyka rzucaliśmy z daleka kamienie w wodę. Rzut udatny oznaczał, że podróż tę uskutecznimy, naturalnie, że rzucaliśmy tak długo, dopókiśmy nie trafiali.

W czasie pobytu na wsi stwierdziłem po raz pierwszy jak odruchowo umiał Zyga wyzyskiwać czas do rytmicznej, pełnej pracy. Studiował uporczywie o ile tylko warunki mu na to pozwalały i nie gniotła nędza, choroba albo prace zarobkowe.

W ciągu zimy 1922—23 przyjechała do Krakowa matka Waliszewskiego — zamieszkał z nią razem. Udało mi się wówczas uzyskać dla niego zamówienie na duży obraz przedstawiający Księcia Józefa Poniatowskiego; na ówczesne ceny miał być dobrze zapłacony.

Waliszewski — przyjaciel formistów, który marzył, aby kiedyś we wspaniałym autodafé spalić «Hołd pruski» na Rynku, zabrał się z pasją do tego «historycznego» obrazu, studiował stare sztychy, szkicował konie w różnych ruchach, twarz księcia, jego rękę, mundury i ordery, toalety kobiece, wertował «La mode du XVIII siècle». Z tych czasów wśród zachowanych szkiców do obrazu znajduję notatkę jego pismem skreśloną:

«...i wpatrywać się unosić się myślą w pełne chwały historyczne dzieje naszych praojców»...

Odwiedziłem Waliszewskiego, by obraz ukończony obejrzeć. Utkwił mi w pamięci mroczny przejściowy pokoik w ubogim mieszkaniu starej zdziwaczałej żydówki na ulicy Zielonej, z oknem wychodzącym na klatkę schodową; stół, krótka sofka obita czerwonym pluszem, która służyła matce zamiast łóżka i trzy twarde «wiedeńskie» krzesła na których sypiał syn — takie było umeblowanie pokoju.

Na to żeby mi pokazać swój obraz malowany w półciemnym pokoju na czarnej ceracie, musiał mnie wyprowadzić przez inne pokoiki na wąski balkonik — tam dopiero światło było możliwe.

Zdumionym moim oczom ukazał się książę Józef jakiego jeszcze nigdy nie widziałem. W czerwono szafirowym mundurze ze srebrnymi epoletami, w amarantem podbitej futrzanej pelerynie, którą wiatr podrywał, paradował ustylizowany według starych sztychów z różą w ręku na srebrno siwym koniu. Tło stanowił pałac w Jabłonnie, strojne panie, wyniosłe sosny i szafirowe niebo. Naokoło Księcia fruwały amorki z lustrem, złotymi trąbkami i wieńcem.



Z. WALISZEWSKI *WIELKA UCZTA (olej) 1933 r.*



Z. WALISZEWSKI *PEJZAŻ Z KOŚCIOŁEM (olej) 1935 r.*

Któżby wtedy był geniuszem dla nas jeżeli nie ten młody artysta, który umiał skomponować plafon, formistyczne dekoracje do sztuki Tytusa Czyżewskiego «Osioł i słońce» a jednocześnie namalować z miniaturową dokładnością Księcia Józefa Poniatowskiego?

Część lata 1923 spędziliśmy razem w Mordach pod Siedlcami. Stamtąd datują liczne akwarele, studia chmur, pejzaże o ostrych zieleniach i liliowych pniach, skrajnie realistyczny portret i pejzaż ekspresjonistyczny z wielkim pniem na tle chmur i małych domków. W starych papierach z tego okresu znajduję arkusz ze szkicem rysunkowym kubicznych bloków przed gankiem domu, w którym wówczas mieszkaliśmy oraz kilku małych palm ogrodowych — na tym samym arkuszu notatki:

«...tylko pamiętać o tonie i koloże aby był na swym miejscu, dopiero żecz robić pszy rysowaniu aby ubudowane było t. j. stało jeśli stoi, leżało jeśli leży a także proporcyje waga — legkość Walor pamiętaj !...»

Już wtedy miał Waliszewski świadomość do czego dążył, malarstwo nie było nigdy dla niego wyłącznie «natchnieniem», nastrojem, było jednocześnie uporczywym zdobywaniem coraz wyższego poziomu świadomości, połączeniem ostrego krytycyzmu wobec swoich prac, gotowości przekreślania i zaczynania od początku rzadkiej wobec swych braków i niebezpieczeństw czujności przy zawsze żywym nurcie malarskiego doznania.

W owe lato 1923 roku coraz częściej ogarniało go zniechęcenie. Miał nadal niezliczone pomysły, planował, rozpoczynał, zapalał się, pracował dużo — ale większość płócien porzucał w rozterce niedokończone.

Wyniszczony przez ciężką materialnie zimę zapadał nerwowo na zdrowiu, twarz mu drgała, źle sypiał, drobnostka wyprowadzała go z równowagi. Nieraz bez powodu zewnętrznego i najczęściej wtedy, gdy materialnie miał chwile wytchnienia, i mógł nawet spokojnie pracować miewał ataki nerwowego płaczu, zupełnej bezsilności. Twierdził, że już nigdy nic zrobić nie potrafi, że jest człowiekiem skończonym. Coraz boleśniej reagował na brak wyczucia sztuki w otoczeniu, najlepsi ludzie ranili go obcością.

Te depresje nerwowe odbijały się fatalnie na organizmie wyczerpanym przez lata «cudownego dzieciństwa» i gorączkowej twórczości młodzieńczej. Doktór radził mu pić śmietankę i jeść orzechy, zapisywał krople na nerwy. Nie tego jednak było mu potrzeba przede wszystkim. Już 2 lata siedział w Polsce, podróż do Paryża była nadal nierealnym projektem, brak mu było powietrza, brak atmosfery aby postępować. Czuł, że niczego nie potrafi się już tutaj w Polsce nauczyć i to było głównym źródłem depresji.

Od jesieni 1923 r. Waliszewski wstępuje do pracowni Pankiewicza. Zdecydowani w kilkunastu na wyjazd do Paryża zawiązujemy «Komitet Paryski». Cała zima schodzi na przygotowaniu tej wyprawy.

Czy mogliśmy wówczas przypuszczać, że te wszystkie biedy i cierpienia, które przeżył Waliszewski w Polsce były nieledwie idyllą w porównaniu z tym co go czekało w Paryżu i co miał przerobić na blask i dojrzałą pełnię swej sztuki [1].

Józef Czapski.

---

[1]) Artykuł ten jest pierwszą częścią większego studium o Zygmuncie Waliszewskim, którego dalszy ciąg drukować będziemy w następnym numerze «Głosu Plastyków».



Z. WALISZEWSKI *AKT W KAPELUSZU (olej) 1934 r.*



Z. WALISZEWSKI *WIDOK Z MEAUX (olej) 1927 r.*



Z. WALISZEWSKI DON KICHOT NA KONIU (gwasz)



Z. WALISZEWSKI DON KICHOT chodzący na rękach (gwasz)



Z. WALISZEWSKI SANCHO PODRZUCONY (gwasz)



Z. WALISZEWSKI DON KICHOT ŚPIĄCY (gwasz) 1934 r.



Z. WALISZEWSKI — *MARTWA NATURA Z KOGUTEM (olej) 1931 r.*

JÓZEF JAREMA

EPITAFIUM

Przyznaję, że mój stosunek do Zygmunta Waliszewskiego był zawsze «elementarny», i taki pozostał, — elementarny, a nie osobowy, to znaczy celował ustawicznie w owo życie, które trwa wiecznie, jeżeli kiedyś się poczęło. Kiedy Zygmunt Waliszewski umarł, zrozumiałem — w tym wypadku więcej jak kiedykolwiek — sens lauru greckich nieśmiertelnych, nieśmiertelność artysty. Jest to może moment najbardziej istotny takiej chwili, że jest to chwila spisu spadku, wielki bilans człowieka; ale, o ile ten bilans nie neguje rezultatów ziemskiego życia, to właśnie od tej chwili zaczyna się dopiero owo wieczne życie, wyraźniejszy byt, pośredni i duchowy — jakim żyły półbogi Greków.

Chciałbym przywołać na pamięć najprawdziwszy obraz Zygmunta Waliszewskiego, obraz artystycznego zjawiska — poza ludzką sylwetą człowieka sztuki... Ale jakże trudno to uczynić. Jak trudno widzieć, nawet we wspomnieniach, tylko personifikację artystycznej twórczości przyjaciela, z którym przecież przeżyło się tyle ludzkich spraw, tuż obok sprawy Sztuki...

Był to rok 1921. Powojenny rok studiów w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Okres bogaty w różnorodność ludzi, przybywających ze wszystkich krańców wolnej już Ojczyzny. Pewnego wieczoru, wśród gromady uczniów kursu rysunków błysnął nieznany, bialutki i miękki kołnierzyk z ciemnym szy-

kownym motylkiem. Z bieli kołnierzyka wytryskała mocna szyja i impertynencko żywa, piękna głowa. Nowy kolega intrygował wszystkich. Poznaliśmy się szybko. Obok Zygmunta Waliszewskiego nie można było przejść bez natychmiastowego zainteresowania się jego postacią i osobowością.

W jakiś czas potem już obaj z Zygą «wynaleźliśmy» Jana Cybisa i kilku innych kolegów... Tworzyliśmy i kompletowali mały, odrębny świat największych wymagań od sztuki i śmiałych oczekiwań od życia, kosmos pewnych siebie nadziei. Po latach ten zespół nie tyle ludzi, ile artystycznych idei, nazwano kapistami.

Zygmunt Waliszewski miał wtedy lat dwadzieścia trzy... Sensem jego życia, «smakiem świata» była barwa i rysunek. Malował historyczne postacie nie dlatego tylko, że podniecały jego wyobraźnię jako dziejowe zjawiska, ale przede wszystkim z tego powodu, że obfitowały w malarskość stroju. Malował w pierwszych dniach po przybyciu do Paryża wieżę Eifla, ponieważ szarpała go śmiałość i dekoracyjność stalowej koronki na tle nieba różowego o zachodzie. Malował poważny świat martwej natury, jabłka, dzbany i butelki, i malował komedię świata w niezliczonych gwaszach, malował wszystkimi zmysłami, inteligencją i namiętnością, bo poza malarskością świata niczego nie kontemplował, o nic naprawdę poza swoim stosunkiem do malarstwa nie dbał. Piękne kobiety kochał od pierwszego wejrzenia kolorami lub ołówkiem i dług miłosny spłacał przeżywaniem artysty, tworzeniem szkicu lub obrazu. Podniecał go każdy piękny przedmiot, wazon z kwiatami czy



Z. WALISZEWSKI MAŁA UCZTA (akwarela) 1933 r.



Z. WALISZEWSKI PEJZAŻ Z VILLENEUF ST. GEORGES (olej) 1928 r.

malarska draperia. Ostrą wrażliwością i zrozumieniem malarskości wyprzedzał wszystkich najbliższych kolegów. Dojrzał o wiele prędzej od nas, bo już od wczesnej młodości kształcił się i pracował w kulturalnym środowisku artystów południowej Rosji — w Tyflisie. Żył tam w środowisku bardziej europejskim i współczesnym, niż my w Polsce, którzyśmy pozostawali w orbicie niemieckiej kultury i naszych rodzimych monachijczyków.

Był Zygmunt Waliszewski rafinowany na sposób wschodni. Istotą tej rafinady było wspaniałe szyderstwo. Iskry jego oczu mieszały się z kpiącym uśmiechem. Szydził z wszystkiego, co małe, bezradne, bez talentu i płytkie. Szukał w tym celu ludzi i towarzystwa, by mógł patrzeć rozbawionym wzrokiem na wieczne i nieśmiertelne ludzkie głupstwo.

Zdarzały się jednak dni, kiedy tak dalece pochłaniała go kontemplacja sztuki, że nie komunikował się z nikim. Ale tego rodzaju andante było na ogół rzadkością w jego życiu. Jego temperament nie mógł znieść wyrównanych, skupionych, za ciężkich szeregów dni. Rwał je, rzucając się pełną piersią w świat, w zabawę, której najmilszą formą dla niego była konwersacja i obserwacja na terasie kawiarni. Terasa kawiarni — z której w Krakowie czy w Paryżu oglądać można cały świat, — z której patrzyło się w kolorową ulicę, gdzie oko bawiło się dowoli ruchliwością przechodniów obok statycznego uroku upozowanych kobiet, wysiadujących przy sąsiednich stolikach. Tam można było się śmiać, szydzić, zagryzać naiwnych prostaków szafujących z tupetem artystycznymi sądami, można było zjeść w dyskusji zdolnego przyjaciela i równocześnie użalić się na głupotę, niezrozumienie ze strony t. zw. bliźnich, słowem można było odżyć, aby móc dalej żyć w tym świecie, który — jak mówi Baudelaire — robi wszystko, aby nie dopuścić do powstawania wielkich ludzi...



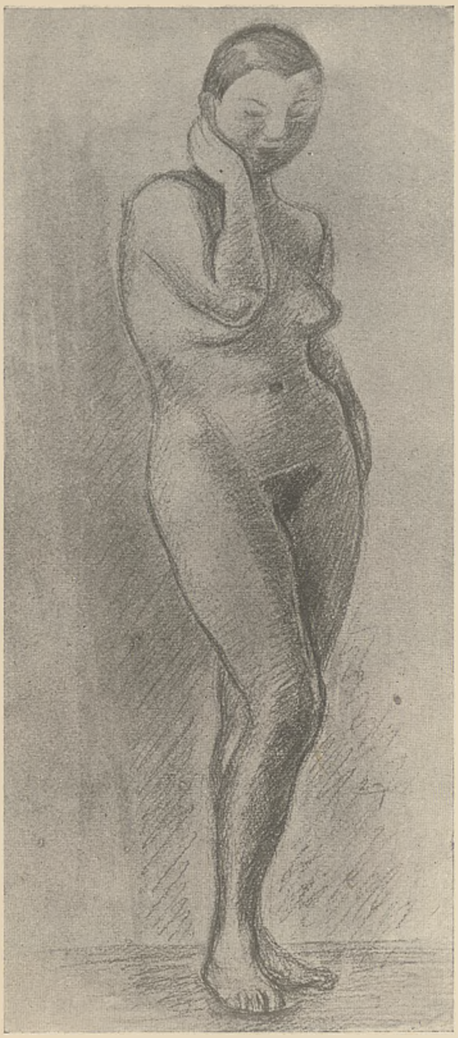
Z. WALISZEWSKI MARTWA NATURA Z BRZOSKWINIAMI (olej) 1931 r.



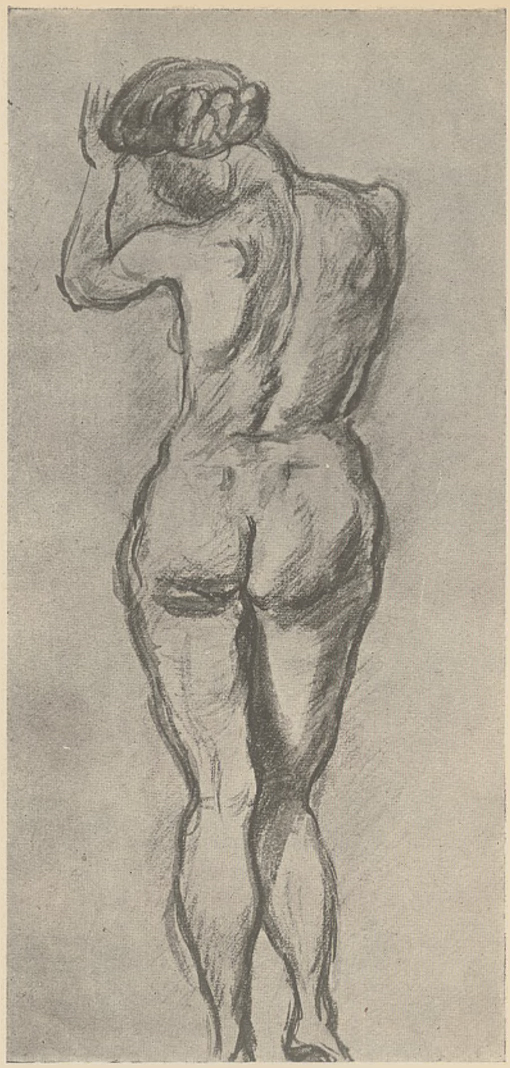
Z. WALISZEWSKI ANEMONY (akwarela) 1928 r.

Z roku na rok dokonywała się w Zygmuncie Waliszewskim artystyczna katharsis, proces eliminowania z życia wszystkiego, co jest «poza malarstwem»... Utraciwszy w ciągu trzech lat obie nogi, związany na swym wózku ze sztalugą, gwałtownie krystalizuje się artystycznie. Świadczą o tym jego przedostatnie i ostatnie płótna, do których należy świetny plafon w «Kurzej Stopce» na Wawelu. Jest to okres, kiedy po niepokojach, i rozmyślaniach estetycznych, formalnych wątpliwościach, Waliszewski klaruje się, doskonali i objawia pełny i głęboki sens swej sztuki, Ale w tym właśnie czasie urywa się to bujne, tak prawdziwie artystyczne życie...

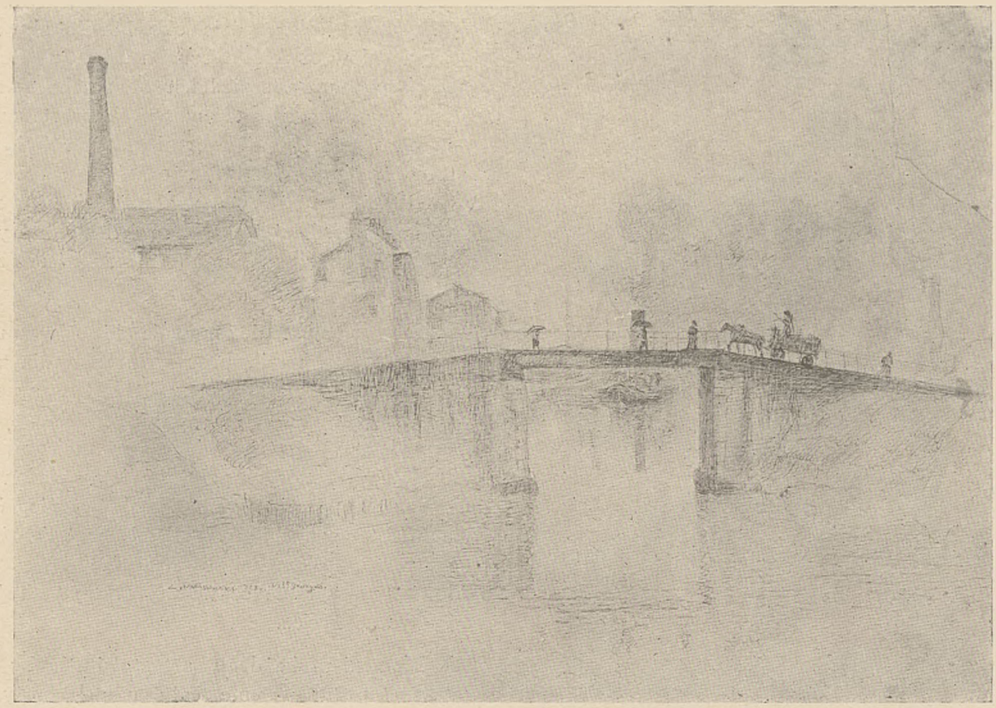
Marzeniem każdego artysty jest, aby — jak powiedział rzymski poeta — «nie cały umarł...» Zygmunt Waliszewski zmarły w fizycznym pojęciu śmierci, żyje nadal płaszczyznami kolorów, świetnymi rysunkami i dekoracyjnością, jaką niewielu



Z. WALISZEWSKI AKT (kredka i sangwina) 1935 r.



Z. WALISZEWSKI AKT (kredka i sangwina) 1935 r.



Z. WALISZEWSKI MOST Z VILLENEUF ST. GEORGES (pióro) 1928 r.



Z. WALISZEWSKI *PACANÓW (kredka kolorowa) 1932 r.*

z największych dysponowało, dekoracyjnością nagrzaną autentycznym światem barw, wykwitłym z jego temperamentu i wyrafinowanej kultury...

Cofam się do odległego pogodnego allegro. Było to w roku 1921, w pierwszych tygodniach pobytu Waliszewskiego w Polsce. Spaliśmy na twardych wakacyjnych łóżkach na górze w domu moich rodziców w Starym Samborze. Przebudziwszy się pewnego poranka, zaproponował mi wymalowanie białych ścian pokoju. Zabraliśmy się od razu z zapałem do roboty. Wyczarował Waliszewski na ścianie fantastyczną kompozycję: Porwanie Europy. Wspaniały byk, prawie sam Zeus, porywał boginię ku zdumieniu poczciwych obywateli miasta, udziałem których było danie kiedyś gościnności człowiekowi, kolorującemu świat — aż go zgorszona ręka pokryła powłoką wapna.

Ile razy spotykam się ze zjawiskiem artystycznym, podobnym do Waliszewskiego — artysty nieskazitelnego, przypomina mi się powiedzenie jednego z francuskich pisarzy o Cézannie: «Ach czemuż nie był on przy stworzeniu świata: o ileż ten świat byłby piękniejszy!»...

Józef Jarema.



Z. WALISZEWSKI *AKT (kredka i sangwina) 1935 r.*



Z. WALISZEWSKI PROJEKT PLAFONU DO SALI KURZEJ STOPY NA WAWELU (olej) 1933 r.



Z. WALISZEWSKI PROJEKT PLAFONU (detal) — gwasz 1934 r.



ZYGMUNT WALISZEWSKI

PROJEKT (DETAL) PLAFONU DO «KURZEJ STOPY» NA WAWELU

Wydawnictwo «Głos Plastyków» — klisza «Fotocynk» Kraków



Z. WALISZEWSKI UCZTA KARNAWAŁOWA (gwasz) 1934 r.



Z. WALISZEWSKI DAMA (ołówek) 1925 r.



GŁOWA ŚW. JANA *(drzewo polichromowane)*
Muzeum w Tarnowie

STEFAN ZBIGNIEWICZ

O RZEŹBIE W POLSCE

Polscy rzeźbiarze stanęli wobec niezwykle trudnych i odpowiedzialnych zadań. Epoka historyczna, którą przeżywamy, wzywa nas do upamiętnienia i uwieńczenia jej naszym dziełem. Współczesne pokolenie artystów czuje całą odpowiedzialność swego posłannictwa. Obok radości jednak, która nas napełnia, rodzi się niepokój!...

Jakież to drzewo ma wydać tak obfite i piękne owoce? Burze łamały kruche gałęzie jego, przedwcześnie kwiat spadał, by okryć męczeńskie czoła obrońców swoich.

Gdy szukamy w koło, skąd swój wzlot rozpocząć, widzimy pustynię, na której opuszczone dolmeny i zgasłe meteory nie wskażą nam kierunku. Niemal białą kartę dostajemy do rąk, nieliczne na niej oazy nie mają nawet dobrze określonego miejsca, sami musimy sobie punkty triangulacyjne, nasze trzy punkty triangulacyjne wytyczyć, swoje położenie znaleźć.

To nie, jak powiada rzeźbiarz francuski Marcel Gimond, odbywanie starej drogi od nowa. Którędy bowiem do tej drogi trafić, kto nas do niej zaprowadzi przez szerokie gościńce świata?

Znajdziemy może ślady naszych poprzedników, samotnych zwykle wędrowców, którzy też tej drogi szukali.

Żywe są dla nas echa tragedii Kurzawy, wzruszająco brzmiące w słowach St. Witkiewicza. Wzruszająco i groźnie zarazem, jak memento. Do słów Witkiewicza trudno coś jeszcze dodać, są jak wołanie wzburzonego serca i zranionego sumienia o sprawiedliwość.

I gdy dzisiaj oglądamy w Muzeum tę drobną pozostałość wielkiego talentu, choć zapomnieć byśmy chcieli o tragicznej elegii Witkiewicza, to jednak im lepiej patrzymy na projekt Kurzawy, tym więcej słowa Witkiewicza powracają nam na usta. Żywe jest dla nas dzieło Kurzawy i do dziś dnia nie mające swego należnego miejsca w historii sztuki.

Walory jego wykraczają poza obręb nimbu rodzimego.

W Muzeum Nar. w Krakowie również znajdujemy jedno z najlepszych dzieł Guyskiego i dochodzimy do przekonania, że to był europejczyk predestynowany do dania rzeźbie polskiej rzetelnych podstaw akademizmu o znacznym poziomie.

Czytamy, że był przez kilkanaście lat profesorem Krakowskiej Szkoły S. P. Gdzie zatraciła się jednak tradycja jego pięknie ciętego marmuru? Czy wiemy, że u nas był prekursorem tak lansowanej ostatnio we Francji «taille directe?»

Historyk sztuki dr Adam Bochnak, kierowany doskonałym wyczuciem, zadał sobie wiele pracy i opierając się na danych archiwalnych, wydobył z mroku dziejów rzeźbiarza, którego powinniśmy poznać. To Frączkiewicz, uczeń Włocha Fontany. Polak kształcony i wyrabiający swą indywidualność w pracowni mistrza włoskiego, działającego na terenie Polski.

Wiele prac tego ucznia przewyższa mistrza, a mimo stylu tej epoki, wymagającego błyskotliwej wirtuozerii, spostrzeżemy, że w sztuce Frączkiewicza odzywa się też i pewna nuta odrębna, nam bliska.



MADONNA Z KRUŻLOWEJ (*drzewo polichr., ok. 1400 r.*)
Muzeum Narod. w Krakowie

Może to już różnica drugorzędna, ale warto również zwrócić uwagę, że o ile Fontana używa do swych mistrzowskich popisów jedynie stiuku, prace Frączkiewicza są wszystkie cięte w drzewie.

Renesans to epoka, w której geniusz plastyczny rasy włokiej rzeźbi nowe potężne oblicze całej ówczesnej sztuki. Polska jest gościnnym terenem dla ekspansji obcych artystów, przynoszących nowy światopogląd.

Nie dowiemy się zapewne z popularnej opinii, że mieliśmy wówczas wybitnego polskiego rzeźbiarza, rzeźbiarza na miarę prawdziwie renesansową.

Korzystamy z pracy historyka sztuki prof. Jul. Pagaczewskiego, z której podajemy najbardziej znamienne cytaty.

«Janem Michałowiczem z Urzędowa, wybitnym rzeźbiarzem polskim z drugiej połowy XVI wieku, interesuje się nauka polska od lat z górą 30-u.

Michałowicz, jak to wynika z jego dzieł, nigdzie za granicą nie był. Całą swoją sztukę zawdzięczał tylko środowisku krakowskiemu, co zarazem świadczy o sile i żywotności tego środowiska. W utworach swoich łączy on elementy włoskie, zaczerpnięte z prac rzeźbiarzy włoskich, osiadłych w Krakowie, z elementami niderlandzkimi, przejętymi z rycin.

Od Padovana przejmuje Michałowicz jeden z pierwszych sansowinowskiego typu figurę nagrobną. Wpływ figur padowanowskich widoczny jest w nagrobkach Michałowicza na całej linii, od nagrobka Izdbieńskiego po nagrobek Padniewskiego, a w pewnej mierze i Uchańskiego. Wprawdzie nasz rzeźbiarz nie panuje nad kształtem ludzkim do tego stopnia, jak mistrz włoski, ale, wyrabiając się z biegiem czasu i pod tym względem, daje w nagrobku Padniewskiego figurę w każdym razie — obok padowanowskich — najlepszą ze wszystkich w Polsce. Poza związkiem z figurami padowanowskimi, sztuka Michałowicza nie ma nic wspólnego z Padovanem, skłaniającym się ku klasycyzmowi i ku monumentalności.

Wynika z tego, że mimo zależności od Padovana, nie możnaby w tym mistrzu włoskim dopatrywać się nauczyciela Michałowicza.

W drugiej połowie XVI wieku spuścizna artystyczna pierwszej połowy tego stulecia działa, ale mniej więcej od roku 1550 występuje w naszej plastyce nagrobkowej coraz silniej wpływ niderlandzki. W ewolucji, jaką teraz rzeźba nasza przechodzi, Michałowicz gra nie małą rolę. On to pierwszy połączył w sposób wysoce artystyczny elementy niderlandzkie z krakowsko-włoskimi, a tym samym stał się ogniwem, łączącym sztukę krakowsko-włoską z italianizmem niderlandzkim.

Polskim Praksytelesem nazwał Michałowicza nieznany autor napisu na jego epitafium w Łowiczu. Porównywanie z Praksytelesem czy Fidiaszem było modą humanizmu, ale podkreślenie polskości tego Praksytelesa jest bądź co bądź przejawem dumy narodowej, radości z faktu, że Polska wydała tak znakomitego artystę. Istotnie w tym czasie nie ma u nas, z wyjątkiem Padovana († 1574), rzeźbiarza równej miary, jak Michałowicz. Ten *homo novus*, który przybył z małej mieściny, który nie miał żadnych tradycyj artystycznych i za granicą nie był, musiał mieć talent bardzo wielki, skoro zdołał wznieść się tak wysoko. Był to artysta z Bożej łaski. Na polskim firmamencie artystycznym lśnią w drugiej połowie XV wieku dwie gwiazdy pierwszej wielkości: Jana Kochanowskiego, poety, i Jana Michałowicza, rzeźbiarza. Życie Michałowicza schodzi się do czasu dokładnie z życiem Kochanowskiego».

Idąc dalej w głąb historii rzeźby polskiej, natrafimy na niezliczone jeszcze dowody naszego, w tej dziedzinie, uzdolnienia artystycznego.

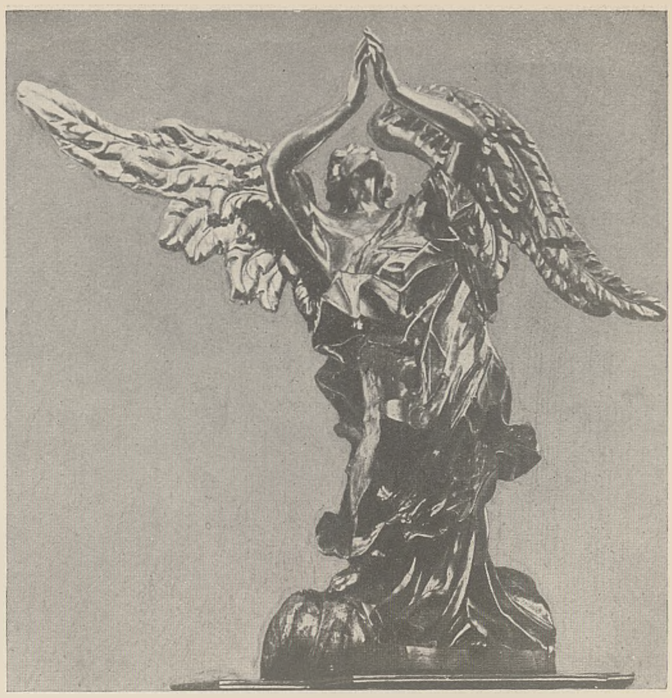
Nie znajdziemy jednak ciągłości tradycji, nie znajdziemy ogniw łączących sporadyczne wypadki, wszędzie niepokoić nas będą niewytłumaczalne nieraz luki.

Gdzie leży przyczyna tego objawu, który zdaje się ciążyć nad losami rzeźby polskiej, jak fatum? Czemu mistrzowie nasi nie stworzyli szkół w pełnym tego słowa znaczeniu, szkół zachowujących ich zdobycze, a przygotowujących podbudowę dla tych, którzy przyjdą?

Oto pytanie, którego aktualność staje się paląca.

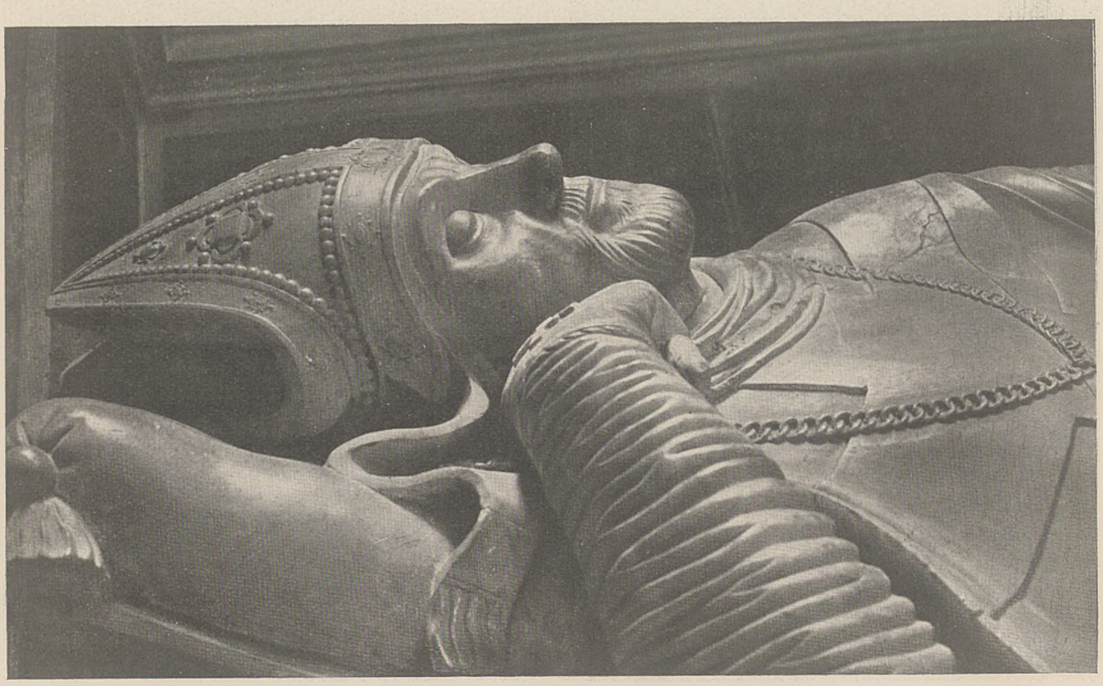
Stefan Zbigniewicz.





FRĄCZKIEWICZ ANIOŁ Z KATEDRY W KIELCACH
Fot. A. Bochnak

JAN MICHAŁOWICZ Z URZĘDOWA
SZCZEGÓŁ Z NAGROBKA BISKUPA FILIPA PADNIEWSKIEGO W KATEDRZE KRAKOWSKIEJ
Fot. A. Bochnak



JAN MICHAŁOWICZ Z URZĘDOWA
FIGURA BISKUPA FILIPA PADNIEWSKIEGO W KATEDRZE KRAKOWSKIEJ
Fot. A. Bochnak

ANKIETA RZEŹBY

Aby dać żywy wyraz aktualności zagadnień rzeźby, zwróciliśmy się do rzeźbiarzy polskich z ankietą. Wybrano formę ankiety jako najstosowniejszy sposób, aby dotrzeć do samych rzeźbiarzy, otrzymać ich opinie i w ten sposób stworzyć jak najpewniejszy obraz problemów nurtujących współczesne pokolenie rzeźbiarzy polskich.

Ankieta, poniżej podanej treści, została rozesłana do wszystkich rzeźbiarzy polskich. Otrzymaliśmy liczne odpowiedzi, które podajemy in ekstenso. Cieszymy się tak żywym oddźwiękiem na naszą inicjatywę.

Aby ankieta osiągnęła pożądane rezultaty, staraliśmy się zachować wobec wszystkich wypowiedzi stosunek jak najbardziej obiektywny. Spodziewamy się, że zamieszczone poglądy rzeźbiarzy, podane w całości do druku — wywołają żywą dyskusję, której z gotowością użyczymy miejsca na łamach naszego pisma.

ANKIETA

Redakcja «Głosu Plastyków» zamierza poświęcić w numerze majowym znaczną ilość miejsca rzeźbie współczesnej.

Z okazji otwarcia «Salonu Rzeźby» w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, pragniemy zamieścić wypowiedzi rzeźbiarzy polskich. W tym celu Redakcja zwraca się do Szanownej Koleżanki — Szanownego Kolegi z zaproszeniem wzięcia udziału w ankiecie i podaje jej treść poniżej, zaznaczając, że najkrótsze ujęcie tematu zamyka się w pytaniu: «Jak rozumię rzeźbę?».

Ze względu na to, że numer pisma jest już w przygotowaniu, Redakcja prosi o możliwie rychłe nadesłanie odpowiedzi, ponieważ nie mogłaby zamieścić materiału nadesłanego po dniu 15 kwietnia br.

Prosimy również o nadesłanie fotografij 3 swoich prac, które będziemy zamieszczali w miarę możności.

Z koleżeńskim pozdrowieniem

Za Komitet Redakcyjny:

Redaktor: (—) Jan Cybis, mp.
Prezes Komitetu Redakcyjnego: (—) Dr Adolf Szyszko-Bohusz, mp.

Szemat ankiety.

1) Jaka jest Pani — Pana ideologia artystyczna (stosunek Pani — Pana do zagadnień plastyki?).

2) Jaki jest pogląd Pani — Pana na stan rozwoju i problemy współczesnej rzeźby polskiej?

3) Jaki jest stosunek Pani — Pana do rzeźby francuskiej? (Pytanie to stawiamy w związku z wystawą francuskiej rzeźby w I. P. S-sie w 1935 r.).

Układ niniejszej ankiety nie obowiązuje rygorystycznie. Zostawiamy Pani — Panu swobodę wyboru formy i zakresu wypowiedzi.

Za Komitet Redakcyjny:

Redaktor: (—) Jan Cybis, mp.
Prezes Komitetu Redakcyjnego: (—) Dr Adolf Szyszko-Bohusz, mp.

ODPOWIEDZI NA ANKIETĘ

LUDWIK PUGET

Pragnie człowiek stworzyć przedmiot. Bryłę o takim kształcie a nawet kolorze, o śliskim dotyku bronzu czy marmuru, o zimnej chropowatości kamienia, lub ciepłej i głuchej konsystencji drzewa. Korci go to. Chęć zrealizowania tego pragnienia podnieca go tak, jak chęć «zrealizowania» danej kobiety, tej a nie innej. Pcha go do czynu fizyczna miłość. Nie umiłowanie rzeczywistej Kasi, Basi czy Joasi, tylko tej Joasi, Basi czy Kasi, która w całości lub we fragmencie, stanie jako wyraz pewnego rytmu kształtów, której złocisto-platynową formę będzie można pogłaskać ręką, a stuknąwszy w nią palcem, usłyszeć szlachetny dźwięk brązu. Z tą samą miłością może się człowiek zresztą odnosić do swego psa Azorka, do arabskiego wierzchowca swego przyjaciela, lub do lwa z zoologicznego ogrodu.

Oto co leży na dnie rzeźby, co jest jej ideologią zasadniczą. Radosne przesublimowanie zmysłowości. Zdradził się z tym już przedhistoryczny autor pierwszej rzeźby europejskiej, prymitywnej wenus. Pierworodny grzech zmysłowości zakwitł u kolebki rzeźby. Nie zmyje go chrzest idei, takiej lub innej, która pokieruje mózgowymi zwojami świadomości u artysty. A jeśli zmyje — to będzie źle.

Ponieważ jednak artysta jest człowiekiem myślącym, świadomym, ponieważ żyje w kontakcie z cudzymi myślami, z ludźmi — a wreszcie z moralnymi i materialnymi interesami, przeto, oczywiście, w długich, trudnych i żmudnych chwilach, jakich wymaga wykonanie rzeźby (bo rzeźba to nie fraszka; zapewniam o tym z doświadczenia, jako że i rzeźbię i fraszki piszę) — w tych długich tedy udrękach może człowieka krzepić myśl, że stworzy Madonnę, która więcej niż jakakolwiek inna, zwróci serca ludzkie ku Bogu. Że ozdobi rynek pomnikiem bohatera, który przez wieki całe nawoływać będzie naród do potęgi i chwały. Że osiągnie sławę, zapewniającą mu względy ministrów, poszanowanie kulturalnych ludzi, wywiady dziennikarzy i podniecone spojrzenia kobiet. Że uzyska order i profesurę, która pozwoli mu, w cieniu zapewnionej emerytury, odpocząć przy kawie, uwalniając go od troski o byt i obowiązku interesującej twórczości. Że, wreszcie, zapłaci czynsz, zwróci dług u szewca i kupi sobie nowy płaszcz.

Ale wszystko to są podniety pochodne. Prawdziwą, rzeźbiarską, jest tamta, zmysłowy apetyt na Kasię czy Joasię z bronzu czy kamienia — czy też na lwa lub Azorka — na formę własnymi rękoma utworzoną.

Czy to, co powyżej powiedziałem, nazwać można: ideologią rzeźbiarską? Sądzę, że tak, a wszystkie inne ideologie są może godne głębokiego poważania, ale oddać je należy estetom, którzy, jak wiadomo, nie mają większych zmartwień.

Pozostaje teraz druga część tej ideologii, jeśli to tak nazwać można, to jest możliwie niezagmatwana odpowiedź na proste pytanie: co jest rzeźbą dobrą a co złą.

Zajmowałem się swego czasu historią sztuki (przyznaję się do tego ze skruchą, ale otwarcie), wystawiam rzadko, ale od lat przeszło czterdziestu, wskutek czego kolegowałem na wystawach z najpierwszymi mistrzami i z najgorszymi knociarzami. Miałem tedy sposobność zastanowić się.

Każda epoka ma swój gust, swoje poszukiwania. W sztuce tak samo jak w strojach panują mody, i nie może być inaczej. Wrażliwość oka nuży się pewną kategorią podniet artystycznych i szuka nowych. Mody zmieniają się szybszym tempem w strojach kobiecych niż w męskich, szybszym w malarstwie niż w rzeźbie, ale się zmieniają. Moda w malarstwie i rzeźbie wstydzi się swego cynicznego miana i nazywa się wizją. Wizją epoki, która ciąży na każdej wizji osobistej. Zmieniają się tedy wizje. Każda z nich wychodzi z poprzedniej, zachowując coś z jej przyzwyczajeń, a stanowiąc znów w innej dziedzinie reakcję przeciw poprzedniczce. Po rysunkowym akademizmie Davida d'Angers rewolucję stanowiła realistyczna i kolorystyczna rzeźba Rude'a, przeciw akademizmowi Rude'a zareagowała rzeźba, szukając wzorów w sztuce florentczyków z początku cinquecenta, przeciwko mydlanej gładkości tej maniery, z kolei akademickiej, zareagował skrajnie kolorystyczny impresjonizm Rossi'ego i Rodin'a, przeciwko temu ostatniemu szukano pomocy u Eginetów i Rzymian (Schnegg, Bourdelle, Maillol) u Egipcjan (Fr. Pompon) u murzynów itd.

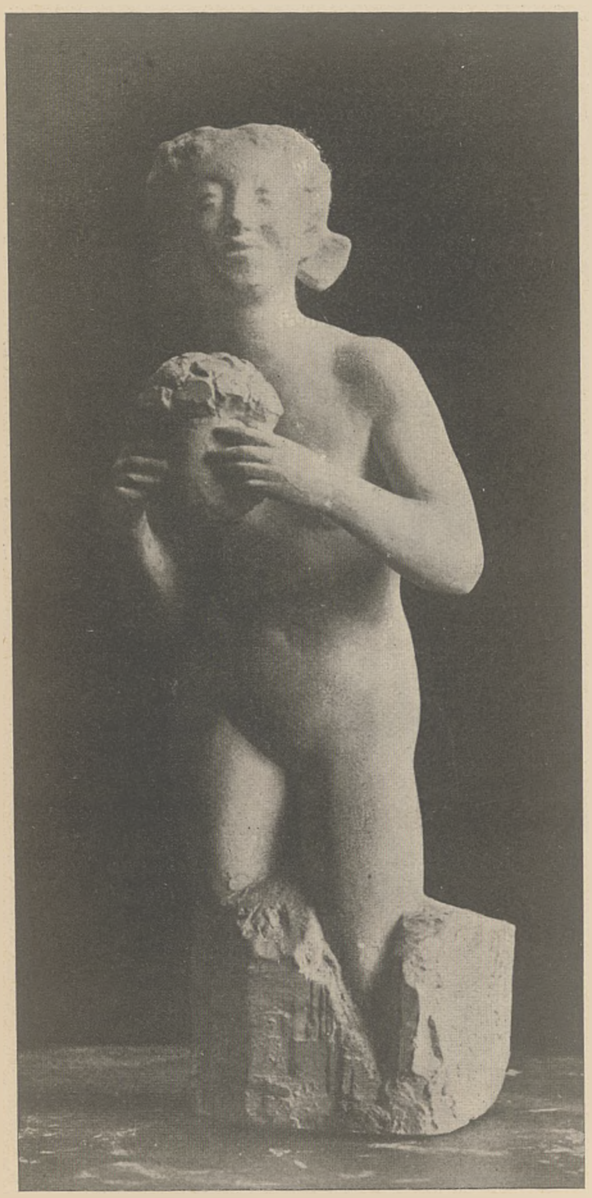
A jednak wśród przedstawicieli każdej mody — przepraszam, każdej wizji — rozróżniamy rzeźbiarzy znakomitych i rzeźbiarzy lichych. Cóż jest tą wartością istotną, która, tak jak piękność istotna człowieka spopod modnego lub niemodnego stroju, przebija poprzez modny i niemodny styl?

Przede wszystkim, wartością tą jest rozwiązanie istotnego problemu jaki rzeźba ma przed sobą, problemu bryły, formy. Powstanie bryły wystawiam sobie, jako osadzanie się materii na promieniach idących od jej wnętrza, wychodzących z ogniska, stanowiącego punkt lub linię, prostą lub krzywą. To promieniowanie odbywa się w atmosferze albo całkiem swobodnie, albo zatrzymane jest pewnymi zewnętrznymi przeszkodami, które zdają się promienie formy zatrzymywać i odpychać (np.

przy rzeźbie wkomponowanej we wnękę, w łuk, tympanon, etc.). Bryła może być mniej lub więcej pełna lub ażurowa, naga lub pokryta ornamentem, zbudowana na promieniach prostych, wirowych, etc. Wszystko to jest kwestią mody, czyli wizji, czyli stylu — a także materiału. Ale dana rzeźba musi być zbudowana homogenicznie na danym promieniowaniu formy i danych płaszczyznach zewnętrznych w atmosferze, stawiających tamy tym promieniom. Te same siły, twórcze i tamujące, w tym samym geometrycznym układzie, działać muszą na powstanie zarówno całości jak każdego szczegółu. Na tym podobieństwie szczegółów z całością polega styl dzieła sztuki.

Rozwiązanie problemu formy stanowi o klasie utworu rzeźbiarskiego.

Poza tym, specyficznie rzeźbiarskim miernikiem, stanowią o wartości rzeźby elementy, wchodzące w grę przy wszystkich dziełach sztuki. Baconowskie twierdzenie, że sztuka jest to przyroda (czy przedmiot) przepuszczona przez człowieka, można odwrócić, mówiąc, że poprzez dzieło dostrzegamy człowieka, tj. artystę. To właśnie stanowi różnicę pomiędzy dziełem sztuki a tak cudownym nieraz w swej formie dziełem natury. Za dziełem sztuki dostrzegamy, i chcemy dostrzegać, człowieka. On się tym dziełem z nami porozumiewa i przed nami popisuje. Chcemy więc, żeby był z nami szczery. Brzydzi nas to wszystko, w czym czujemy pozę i wykręty. Oceniamy, gdy się okazuje potężnym, tj. oceniamy łatwość wykonania. Nie wykonywanie rzeczy łatwych, ale łatwość z jaką wykonuje rzeczy trudne. Tak samo, jak cieszy nas champion biorący bez wysiłku i swobodnym ruchem trudną piłkę, tak samo artystę, który zrobił doskonałą rzecz igrając pędzlem czy dłutem, nazywamy mistrzem. Zajmuje nas człowiek swą indywidualnością, tj. tym, że jest sobą, we wszystkich szczegółach swego dzieła i poprzez wszystkie swe dzieła. Sobą, naturalnie i mimowoli, a więc naprawdę. Irytuje nas zarówno naśladowca, jak niefortunny pomysłowiec, który, w poszukiwaniu oryginalności, wysila się na dziwactwa, tak samo jak irytowałby nas człowiek, któryby swą banalną gębę bez charakteru chciał wyoryginalnić groteskowymi pomysłami fryzjera.



LUDWIK PUGET DZIEWCZYNA Z KWIATAMI (gips)



LUDWIK PUGET *AKT (gips)*

To wszystko nie wyczerpuje może jeszcze pytania, co stanowi dobrą rzeźbę, a co złą. Ale krótkie uwagi na tym miejscu nie mogą być traktatem.

To też nie podejmuję się tu już rozwinięcia poglądów na polską rzeźbę i jej widoki na przyszłość, oraz zestawienia jej z francuską. Trzebaby zacząć od starożytnego świata. Przypomnieć kulturę rzymską i uprzemysłowienie Gallii. Wędrówki ludów zastały ten kraj w świetnej organizacji cechowej, na którą Polska zdobyła się w wieku XIII. Te siedemset lat różnicy ogromnie nam ciągle zawadzają. Ale to nie powód do zniechęcania się. Tout vient a point à qui sait attendre.

Ludwik Puget.

JAN SZCZEPKOWSKI

Milanówek, dnia 23. III. 1937 r.

Szanowna Redakcjo!

Przepraszając z góry za tak bardzo spóźnioną odpowiedź na przysłane pismo z dn. 29. IX. ub. r., które nie wiem kiedy doszło mnie, bowiem byłem za granicą i dopiero w ostatnich dniach znalazłem je między mojemi papierami, dziękuję za zaproszenie i odpowiadam:

1) Na punkt pierwszy ankiety, jaką jest moja ideologia artystyczna i mój stosunek do zagadnień plastyki mówię, że trwam dalej w tych poszukiwaniach, które wzbudziło we mnie zrozumienie konieczności odnalezienia się w sztuce polskiej. Innej drogi nie widzę i widzieć nie chcę. Artystów obcych naśladuje w ich pracowitości i w radości zapamiętywania się w poszukiwaniu świeżych, nowych wysiłków twórczych — ale rezultat tych poszukiwań obchodzi mnie tylko mój własny.

Nauczyłem się nie wynosić ponad swoje, ponad nasze, tak cudnie zamknięte, utajone w sztuce ludowej. Pomimo, że mi nie obce kraje dziwnych doskonałości dzieł sztuki — ktoś je kiedyś tam zrobił z niczego (?). — Nic! Najwięcej treści zwykle znajduje się w tym n i c.

Decyduje zawsze zapas uczuciem wezbranego serca i skierowanie myśli do właściwego zjawiska, no i to, że nie wszędzie tak samo słońce świeci, a dla mnie... «żadne żaby tak pięknie nie grają jak polskie».

2) Punkt drugi: jaki jest mój sąd o rzeźbie polskiej, oświadczam, że rzeźba w Polsce coraz ma wybitniejszych przedstawicieli — rzeźba p o l s k a niewielu. Ale ja prawdopodobnie orientuję się b. indywidualnie w dorobku lat ostatnich, o których jeden z krytyków sztuki w Warszawie powiedział, że «rzeźba w Polsce poszła naprzód w stumilowych butach», a ja właśnie się tych stumilowych butów boję, bo nie wiem, czy w nich w takim tempie da się wrócić wstecz — a szkoda czasu! Mamy go o tysiąc lat z górą mniej od innych narodów!

3) Pytanie trzecie, jaki jest mój sąd o rzeźbie francuskiej współczesnej, muszę dać odpowiedź z tym wstępem, że rzeźbę francuską od XI do XIII w. uwielbiam, i ona mi się wydaje bliską — jej forma wyszła z materiału, z drzewa i kamienia. Rzeźbę francuską dzisiejszą, choć często podziwiam, nie mam do niej żadnego przekonania — wyszła z gliny i, niestety, ponad nią jak gdyby nie wyszła.

Kreślę się z wysokim szacunkiem

J. Szczepkowski.



JAN SZCZEPKOWSKI — *ANIOŁ ADORACYJNY*

ZYGMUNT GAWLIK
Z ROZWAŻAŃ RZEŹBIARSKICH

Podobnie jak nowoczesne malarstwo francuskie wywarło przemożny wpływ na sztukę malarską całego świata, tak i najnowsza rzeźba francuska nadała ton i kierunek rzeźbie wszystkich krajów. W XIX w. zaczyna się we Francji ruch, który jest reakcją przeciwko akademizmowi, skostniałemu w szablonie i formułach. Nowatorzy zrywają z ustalonymi kanonami, ale schodząc z utartej ścieżki, wchodzą w «Nieznane», w którym nowe drogi trzeba dopiero z mozołem wynajdywać. Borykają się więc artyści z trudnościami i kołaczą w różnych kierunkach. Plączą się w skrajnym naturalizmie, gubią w literackich i malarskich efektach romantyzmu i impresjonizmu, aby wreszcie poprzez kubizm dojść znowu do najistotniejszych wartości w rzeźbie, — do bryły i czystej formy. Te zmagania się i ich wysiłki są udziałem całego pokolenia artystów. Często jednak już w pracy tego samego rzeźbiarza widać szamotanie się i poszukiwania w różnych kierunkach.

Dosyć wyraźnie ta cała ewolucja występuje w pracach czterech czołowych artystów francuskich: Augusta Rodina, Emila Antoniego Bourdella, Karola Despiau, Arystydesa Maillola. Jeżeli przypatrzymy się pracom Augusta Rodina, to widzimy w pierwszych jego wystawionych rzeźbach «Wiek spiżowy» i «Święty Jan Chrzciciel» tak posunięty naturalizm, że jedna z nich spotkała się z zarzutem jury, że nie jest pracą twórczą, lecz odlewem z natury. W dalszym okresie swej twórczości Rodin poddaje się wpływom romantyzmu. Wprawdzie w tych pracach jest już bardziej syntetyczny, nie mniej pełne są one efektów raczej malarskich. W późniejszym okresie, rozmiłowuje się artysta w rzeźbie greckiej, gromadzi jej zbiory i pod jej wpływem przechodzi do zagadnień bryły i czystej formy. Daje temu wyraz pod koniec swej twórczości w «Myślicielu» i pomniku «Balzaka».

Inną jest twórczość Bourdella, który po wielu próbach chcąc wreszcie znaleźć wyjście z chaosu nowych pojęć, sięga głęboko w przeszłość do starych dobrych wzorów i na nich buduje własną formę. W płaskorzeźbach jego na teatrze Champs-Elysées widzimy wpływ płaskorzeźby asyryjskiej. Bourdelle studiuje malowidła waz greckich, a w entuzjazmie dla rzeźby greckiej nie waha się w całości użyć głowy konia z Partenonu w konnym pomniku Alveara. W pomniku tym również w czterech bocznych figurach widać nie mały wpływ rzeźby



ZYGMUNT GAWLIK GŁOWA (gips)

greckiej z wczesnego okresu. Oczywista rzecz, że jest to greczyzna widziana przez okulary jego osobistego wielkiego talentu i ówcześnie nurtujących prądów, zwłaszcza impresjonizmu.

Wielki wpływ na współczesną rzeźbę wywarł Despiau, artysta, który w twórczości swej prawie nie wyszedł poza obręb głowy ludzkiej i aktu. Zdawałoby się, że dzieła jego prawie zbliżają się do naturalizmu, a jednak przy wielkiej subtelności uderzyć musi niezwykła pełnia formy, jaką tylko w najlepszych arcydziełach Hellady spotkać można.

Najdalej jednak w swym wysiłku poszedł Maillol. Ten dawny malarz dał najczystszą formę rzeźbiarską, wyzbytą z wszelkich malarskich efektów. Szeroko narzucona glina daje najwyższą pełnię, wydobytą jak gdyby pod naciskiem wewnętrznej treści. Maillol to grek, który patrzy przez szkła kubizmu i własnego uczucia. Bez kubizmu nie byłoby Maillola takim, jakim jest. Trochę mniej pełni, byłaby jego rzeźba grecką, zaś trochę więcej karykaturą.

Rozważając pracę tych artystów widzimy, że żaden z nich nie był rewolucjonistą i w dziedzinie rzeźby żadnych wynalazków nie dokonał. Na czym więc polega ich znaczenie i wielkość?

Znaczenie ich uwydatnia się na tle epoki. Wystarczy zobaczyć galerię nowoczesnej rzeźby muzeum w Dreźnie i porównać głowę rzeźbioną przez Despiau z wszystkimi współczesnymi rzeźbami niemieckimi. Cóż za bezmiar tępego, z trudem wyrobionego realizmu, gubiącego się w szczegółach ze szkodą dla całości w rzeźbie niemieckiej XIX w. i co za szlachetna prostota, pełnia formy i wyrazu w rzeźbie Despiau.

Podobnie jak w malarstwie Manet i towarzysze, wyprowadziwszy malarstwo z ciemnych podkładów i mrocznych pracowni, przywołali do głosu najistotniejszy czynnik malarstwa — kolor, tak i ci nowocześni rzeźbiarze francuscy w okresie upadku i chaosu wydobyli stare zagubione pojęcia dobrej rzeźby i wskazali na najistotniejsze wartości rzeźby — na bryłę. Na tym polega ich znaczenie, a wielkość ich to sprawa osobistego talentu i swoistej formy.

Forma czyli wykształcenie zewnętrzne powierzchni bryły jest kwestią indywidualności, temperamentu, talentu, założeń, warunków, materiału i czasu. Dawniej formę kształtowały całe wieki i całe pokolenia artystów, posuwając ją krok za krokiem naprzód. Nawet tej miary artysta co Michał Anioł nie wyszedł poza barok rzeźby greckiej i poza doskonałość formy «Torsu Belwederskiego». On dał tylko oryginalność kompozycyjnego ujęcia.

W naszych czasach założeniem niemal każdego rzeźbiarza stało się stworzenie własnej oryginalnej formy, każdy chciałby stworzyć własną mowę rzeźbiarską. A więc dziesiątki, setki, tysiące nowych języków — prawdziwa wieża Babel. Niestety tych nowych języków nie rozumiał szeroki ogół i co ciekawsze, zwykle nie rozumiało się dwóch rzeźbiarzy.

To dążenie do oryginalności nie dało wielkiej sztuki, lecz raczej sztuczki formistów, zdolne wypełnić nawet życie jednego artysty, lecz niezdolne do nadania kierunku całemu pokoleniu.

Czy jednak kwestia oryginalności formy jest dla rzeźby najważniejsza? Chyba nie. Istotnym walorem jest dobra forma, a poza tym czy ona jest gładką czy szorstką, okrągłą czy wielkimi płaszczyznami światła i cienia rąbaną, to winno być zależne od materiału, w którym rzeźba ma być wykonana, i celu, dla jakiego ma służyć. Inną winna być forma rzeźby użytej w małym wnętrzu, a inna na wielkim monumentalnym budynku.

Od najdawniejszych czasów rzeźba kroczyła w jednym szeregu z architekturą i malarstwem. W najcelniejszych dziełach, te trzy sztuki zespalają się w jedność. W koronkowych katedrach francuskich nawet rzeźba figuralna staje się częścią składową koronkowej ściany i działa z większej odległości jak ornament i dopiero z bliska jest sobą. Czym byłaby architektura Włoch od XII do XVII w. odarta z rzeźby? Od czasów greckich pojęcie architekta i rzeźbiarza było nierozłączne. Dopiero w najnowszych czasach tysiącletnie węzły zostają zerwane. Rzeźba głosi hasło «Rzeźba dla rzeźby», nie rozumie architektury i idzie własną drogą.

Architektura w poszukiwaniu nowych dróg wychodzi z konstrukcji nowych materiałów i funkcji planu. Odrzucenie wszystkiego co nie jest konstrukcją i funkcją jest konieczną i konsekwentną reakcją w architekturze.

Rzeźba traci w architekturze najpewniejszego mecenasa i odbiorcę, a zarazem odrywa się od ważnej gałęzi życia.

Czy jednak ten rozbrat architektury z rzeźbą jest trwały? Z pewnością nie. Wielkolinijna monumentalna rzeźba dobrze użyta, może tylko podkreślić i uzupełnić architekturę. Zrozumienie tego faktu zaczyna się już powoli budzić, przede wszystkim we Włoszech, Francji i Niemczech. Rząd włoski wprowadził użycie pewnego odsetku kosztorysu nowo wznoszonych budowli na malarstwo i rzeźbę.

A jakie są możliwości u nas w Polsce? W czasie, gdy państwo wkracza we wszystkie dziedziny życia i etatyzuje wszystkie jego odcinki, winno wespół ze samorządami w większej niż dotychczas mierze objąć rolę mecenasa sztuki. Polska jest krajem biednym, z tego wszyscy zdajemy sobie sprawę, nie mniej jednak zagadnienie obronności państwa, podniesienia dobrobytu narodu i jego kultury, winno być akcją równoległą i jedna na drugą czekać nie może. Obecnie praca większości plastyków jest jakąś beznadziejną misją męczenniczą. Ileż jednak wielkich talentów marnuje się.

Miejmy przecież nadzieję, że w kraju, w którym tylu plastyków zajmuje wybitne stanowiska państwowe, kultura plastyczna znajdzie wreszcie zrozumienie, właściwe ujęcie i rozwiązanie.

Zygmunt Gawlik.



AUGUST ZAMOYSKI — *POSĄG (granit)*

AUGUST ZAMOYSKI

Jabłón, woj. lubelskie, dn. 31. IV. 1937.

Wielce Szanowny Kolego!

Przepraszam najmocniej, że dotychczas nie odpowiedziałem na list Wasz z października, ale doprawdy miałem roboty po uszy, poza tym już u p r z e d n i o obiecałem Panu Starzyńskiemu (Dyr. IPS-u) artykuł mój o rzeźbie dla rocznika IPS-u, tak, że nie byłem w stanie napisać drugiego na ten temat, szczególnie, że chodziło tu specjalnie o stronę techniczną samego kucia w kamieniu.

Obecnie otrzymuję ponownie od Was tak miłe zaproszenie z pytaniami na ankietę, nie jestem ani pisarzem, ani krytykiem, sądzić najlepiej umie Pan Bóg, zdobyłem się raz, przezwyciężyłem się, by napisać co umiem o technice kucia, bo może to innym na coś się przyda, ale te pisania, to dla mnie są poświęcenia z obowiązku pro publico bono, — proszę więc łaskawie zwolnić mnie z ponownego obowiązku pisania, bo uważam, że ważniejszym jest kuć i rzeźbić, jak gadać — w razie czego proszę umieścić mój list jako odpowiedź na ankietę (c a ł y list, bez opuszczeń) — wszystkie te «creda» artystów uważam, że nie mają znaczenia, natomiast najważniejszym jest umieć patrzeć na naturę swoimi oczyma i to właściwie i ściśle umieć wykuć — co się widzi i co się lubi, bez żadnych pominięć, stylizacji etc.

Posyłam przy tym cztery fotografie mych ostatnich prac, i proszę u s i l n i e o zwrot fotografij po wykonaniu klisz.

Jedną tylko mam prośbę, aby fotografii tych możliwie nie zmniejszać zbytnio przy reprodukcji.

Z poważaniem przesyłam serdeczny uścisk dłoni

August Zamoyski.

JÓZEF KLUKOWSKI

PARĘ SŁÓW O RZEŹBIE

Odejmijmy niepotrzebny materiał danej architektonicznej bryle; zostanie nam pewien kształt i to będzie rzeźba. Pierwotna bryła może być przygotowana architektonicznie, lub dowolnej formy. W tym ostatnim wypadku często wygląd pierwotny bryły może narzucić nam przyszły kształt rzeźby. W drugim wypadku zachodzi co innego; przez gromadzenie jakiegoś plastycznego materiału w różnych kierunkach, zaczynając, że tak powiem, od atomu, stopniowo nadajemy potrzebny nam kształt. Jak widzimy, istnieją dwa sposoby powstawania kształtów, przez odejmowanie i dodawanie, zależy to od materiałów, w których pracujemy. Z jakiegoś kamienia, na przykład, możemy rzeźbić tylko przez odejmowanie, ale to jest tylko techniczne zagadnienie wyłowienia kształtu, który przed tym nie istniał. Forma zaś tej nowo powstałej bryły będzie zależała od jej twórcy i od myśli, które nim kierowały przy komponowaniu rzeźby, chociaż niekiedy myśl twórcy może być jałowa, a tylko oko będzie pracowało, starając się jak najdokładniej odtworzyć model. W pierwszym wypadku, gdy myśl kierowana rozumem i ideą tętni, podobna falom radiowym, może



JÓZEF KLUKOWSKI *PAWIAN (bazalt)*

tworzyć setki zagadnień i kształtów pod wpływem jednego modelu. Drugi kierunek da nam pewien kształt odtwórczy mniej lub więcej zbliżony do pierwowzoru. Bezsprzecznie artyści kierujący się przy pracy myślą i ideą, niedowierzający ślepo oku stoją wyżej. I tylko tego pokroju artyści stworzyli i tworzą cuda zaklęte w kształty.

Kształt plastyczny powstał pod działaniem myśli twórczej i sposobów technicznych, które nie są znowuż tak trudne do opanowania. Myśl kierująca fale twórcze, wysłane przez dobrego Boga, jest prawdziwym i jedynym miernikiem twórczości, choć opłacana bywa drogo, gdyż artysta staje się jej niewolnikiem. Dużo niepokoju, a mało zadowolenia. Na pozór łatwo by się zdawało stworzyć kształt plastyczny, ale jaki? Kształt prosty, lecz oddający sedno danego przedmiotu, jest trudny do odnalezienia i tu ta myśl przychodzi nam z pomocą.

Przyjemnie jest ujarzmiać twarde materiały, bo się wie, że poza ręką artysty żadne odlewy, żadne roboty cyzelerskie nie zmienią śladu ręki rzeźbiarza. Szkoda, że życie jest tak krótkie, bo rzeźba w twardych materiałach wymaga dużo czasu. Granit, bazalt, to nie jest to samo co glina. Materiał z racji swej struktury wymaga każdorazowo innego ujęcia, a więc przyszłą rzeźbę trzeba komponować z myślą o materiale, z którego zostanie wykonana. Zmiana koloru również wpływa na kształt.

Jaka zachodzi zależność poszczególnych kształtów danej bryły? Taka sama jak w malarstwie, gdzie jeden kolor wpływa przez swoją obecność na drugi z nim sąsiadujący. Tu powstają problemy do rozwiązania, tu nie można ślepo naśladować natury, lecz trzeba z niej wybrać tylko to, co jest potrzebne. Cała gama świateł i cieni przez wzajemne ustosunkowanie się, daje wyraz całości. Operując umiejętnie zestawieniem poszczególnych form, wykorzystując ich wzajemne oddziaływania w celu bądź wzmożenia, bądź osłabienia efektów, dobitniej da się osiągnąć zamierzony wyraz rzeźby. Bardzo ważnym czynnikiem dla rzeźby jest światło, od którego niekiedy zależy powodzenie rzeźby, a przede wszystkim płaskorzeźby. Niekiedy światło pada na płaskorzeźbę tak nieszczęśliwie, że w ogóle nic nie widzimy. Dużo płaskorzeźb traci całą swoją wartość przez złe umieszczenie. Nie każdy rzeźbiarz zdaje sobie z tego sprawę, że ma w świetle groźnego wroga, lub sprzymierzeńca. Wielu artystów traktuje płaskorzeźbę jako odpowiedź na zadany temat, przy czym pomijają zupełnie wzajemne oddziaływanie kształtów.

W obecnych czasach często się słyszy, że w teraźniejszych wnętrzach, jak również w architekturze, nie ma miejsca na rzeźbę. Niewątpliwie kwestia harmonijnego połączenia rzeźby z otoczeniem jest trudna. Nowoczesna architektura duże monotonne płaszczyzny ożywia przez zastosowanie różnej struktury, jak np. piaskowiec gładki i łupany, oraz przez wprowadzenie kombinacji materiałów. W takich właśnie wypadkach można stosować płaskorzeźbę. Rzeźba stylowo dobrana do architektury i dobrze umieszczona, również bardzo ożywi gmach. Oczywiście, jeżeli do nowoczesnej architektury gmachów wprowadzimy rzeźbę z innej epoki, powstanie dysonans i rozbicie całości. Zamiast oddziaływać na spotęgowanie odczucia u patrzącego, otrzyma on pewną dwoistość, co będzie zmniejszać wartość lepszego z czynników. Jeżeli chodzi o koszty, wynikające przy zastosowaniu rzeźby w architekturze i wnętrzu, to można zastąpić szlachetne materiały przez odlewy cementowe, terakotę, lub nasze piaskowce. Przy obecnym, tak modnym licowaniu ścian płytami z piaskowca, zastosowanie rzeźb lub płaskorzeźb z tego samego materiału, mogłoby dać dobre wyniki. Również w teraźniejszym wnętrzu rozmieszczenie kominków z jednoczesnym umieszczeniem rzeźby lub płaskorzeźby, podnosiłoby estetykę danej przestrzeni. Umieszczenie pomniejszych rzeźb na meblach o skrzynkowatym lub półkowatym wyglądzie, ożywi linię i kształt nowoczesnych mebli, lecz miejsce, wielkość, kolor i kształt danej rzeźby lub płaskorzeźby muszą być zastosowane do danego mebla, na którym stoją, jak i do całego otoczenia. Gdyby architekci i dekoratorzy wnętrz przy budowie i urządzaniu mieszkań stosowali rzeźbę, to losy jej poszłyby drogą normalną, a zabrakłoby rąk do pracy. Tymczasem obecnie jest wręcz odwrotnie. Odbiorcą jest tylko państwo, które od czasu do czasu obdarza małą garstkę artystów obstalunkami. W takich warunkach rozwój sztuki jest bardzo trudny, zwłaszcza, że okres niewoli zahamował jej normalny bieg. We Francji, gdzie tyle wieków, tyle doświadczeń przyniesionych przez romańskich rzeźbiarzy, tyle rąk i pracy złożyło się na powstanie dzieł rzeźbiarskich, powstały katedry jako skarbnice dzieł francuskich. Wynikło to z współdziałania dawniejszych architektów z rzeźbiarzami. Ile miejsca przydzieliła hojna ręka budowniczych dla rzeźby. To były talenty, które wspierały się wzajemnie i były przepojone tą samą myślą i ideą piękna, by stworzyć cud sztuki na wiele wieków. Nikt nie może zarzucić tym katedrom braku natchnienia boskiego. Jeżeli chodzi o szczegóły, pokrycia płaszczyzn architektonicznych ornamentem, ukształtowanym z rzeźb i płaskorzeźb zrośniętych duszą i ciałem w jedną całość, to może to być przykładem współżycia architektury z rzeźbą. Umiejętne i umiarkowane posługiwanie się rzeźbą dla usunięcia przykrej monotonii ożywiłoby z jednej strony gmachy, dając z drugiej strony pracę licznym rzeszom rzeźbiarzy, co musiałoby pociągnąć za sobą podniesienie ogólnego poziomu naszej rzeźby. Przypuszczam, że nastąpi skojarzenie architektury z rzeźbą, gdy nastąpi obopólne porozumienie i zaufanie. *Józef Klukowski.*

STEFAN ZBIGNIEWICZ

Roztrząsanie zagadnień sztuki nie jest właściwie rzeczą artysty-twórcy. Zagadnienia te należą bowiem do kompetencji estetyków, względnie teoretyków sztuki. Powodu, że z odnośnym zapytaniem zwrócono się do artystów, dopatruję się w tym, iż tak możliwości jak i treść naukowych badań estetycznych nie dotarły do świadomości naszej publiczności. W naszych tedy warunkach wymaga się od artysty nie tylko twórczości, ale i teorii tej twórczości. Może dlatego właśnie, że jestem laikiem w sprawach teorii sztuki, pytanie o moją ideologię artystyczną (stosunek mój do zagadnień plastyki) zdaje się dla mnie zawierać treść nieco nieuchwytną. Przede wszystkim bowiem nie wiadomo mi, czy istnieją w ogóle ideologiczne zagadnienia plastyki odrębne od ideologicznych zagadnień sztuki w ogóle. Istnieją tylko specyficzne zagadnienia techniczne plastyki. Ponieważ zaś roztrząsanie zagadnień estetyki w ogóle przekracza granice i pytania i granice ankiety, a użycie wyrażenia «ideologia», wyklucza zagadnienia techniczne, przeto przechodzę do następnych pytań.

Obecny stan rzeźby polskiej nie da się skwalifikować jako faza rozwojowa. Nie każde zdarzenie jest fazą rozwojową. Czy nią bowiem jest, zależy od jego stosunku do przeszłości i przyszłości. Czy zatem obecna sytuacja rzeźby polskiej zasługuje na miano stanu rozwoju, a jeśli tak, to jakiego rozwoju w nim dopatrywać by się należało, rozstrzygnąć by się dało jedynie w perspektywie historycznej. Tę oczywiście posiadać możemy jedynie w odniesieniu do przeszłości.

Otóż ze stanowiska przeszłości trudno obecną sytuację rzeźby polskiej skwalifikować jako stan rozwojowy, gdyż dotychczasowej historii rzeźby polskiej brak ciągłości, jednolitości, słowem, specyficznego charakteru historycznego. Historia ta bowiem składa się z epizodów. Epizodyczność taka, zdaniem mojem, wypływa z następujących przyczyn. Wprawdzie, jak świadczy polska rzeźba ludowa, nie brak narodowi polskiemu twórczej oryginalności plastycznej. Sztuka ludowa jednak powinna być glebą a nie wzorem do mechanicznego z niej czerpania. Tymczasem zaś nieludowa rzeźba polska oscyluje pomiędzy wspomnianym mechanicznym czerpaniem ze sztuki ludowej (hasło «sztuki rodzimej»), a nie mniej mechanicznym kopiowaniem wzorów zagranicznych. Sytuacja obecna rzeźby polskiej mogłaby stać się zaczątkiem ciągłego jej rozwoju (jakiego w przeszłości brak), jeśli potrafimy wyzwolić się z obu poprzednio wymienionych ujemnych nastawień. Wyzwolenie to zaś osiągniemy dopiero wówczas, jeśli zdołamy przepoić rodzimy klimat emocjonalny sztuki ludowej świadomym swych celów i środków rozumem artystycznym. Ponieważ właśnie przede wszystkim brak nam dobrych tradycji sharmonizowania irracjonalnych czynników twórczych z rozumem artystycznym, powinniśmy czerpać naukę ze sztuki dojrzalszych od nas artystycznie narodów.

Jak należy sharmonizować irracjonalne czynniki rodzime z rozumem artystycznym, dążącym do ujęcia i zrealizowania ponad indywidualnych i ponad narodowych wartości artystycznych, tego nauczyć najlepiej możemy się ze sztuki francuskiej. Tysiącletnia tradycja jej tworzy nieprzerwaną linię. Ciągłość tej tradycji nie pozwala żadnej fazie obniżyć się poniżej poziomu średniego, podbudowuje solidnie najwyższe wzloty, wreszcie wyciska piętno rasowe na tworach choćby najbardziej indywidualnych i choćby najbardziej kosmopolitycznie zabarwionych. «Rodzimość» sztuki franc. jest naturalnym procesem a nigdy programowo głoszonym hasłem. Od sztuki franc. moglibyśmy się nauczyć jak powstaje sztuka rodzima a mimo to zdobywająca zasięg ogólnoludzki, nie swoją egzotyczną odrębnością lecz absolutnymi walorami artystycznymi. Za nakaz więc obecnej chwili uważałbym pójście do szkoły wielkich mistrzów rzeźby francuskiej, by, zachowując w pełni emocjonalny klimat polski i nie przejmując się przeto emocjonalnym klimatem francuskim nauczyć się od nich kultywowania tradycji i tworzenia własnej szkoły — by dzięki analogicznej jak w rzeźbie francuskiej ciągłej, systematycznej, świadomej pracy, nie ginęły na marne niewątpliwe przejawy geniuszu plastycznego Narodu Polskiego.

Sztuka narodu bowiem nie stoi samemi geniuszami, nie opiera się na samych przelotnych inspiracjach, lecz wymaga oprócz tego znojnej, cichej pracy, w której wielkie przełomowe myśli zostają tak przygotowywane, jak zachowane.

Dodam, że choć tradycja rzeźby francuskiej dominuje w rzeźbie światowej i osobiście jest mi najbliższą, uważam za szkodliwą jednostronność ignorowanie rzeźby innych narodów europejskich, od których również wiele nauczyć byśmy się mogli.

Stefan Zbigniewicz.



STEFAN ZBIGNIEWICZ *ST. STASZIC*

ALFONS KARNY

Panie Redaktorze!

W sztuce nie uznaję ani walorów, ani mody nowoczesności, ani sensacji — uznaję wartości wieczne, tkwiące w istocie bytu duchowego.

Rzeźba dla mnie ma być symbolem nieznanych, ukrytych w nas wartości psychicznych i ma być zagadką samą w sobie, bez tematu.

Kocham samą formę istotną jako wartość bezpretensjonalną, nie tendencyjną.

Szukam odwiecznego spokoju i odwiecznej radości estetycznej w ładnej miękkiej linii, harmonijnej, cichej, a jednocześnie tytanicznej, bez odrobiny dramatu, rozterki, bólu i niewiary.

Istotą rzeźby jest życiodajne źródło spokoju, sensu konstrukcyjnego, melodii i potęgi niezmiennej wieczności.

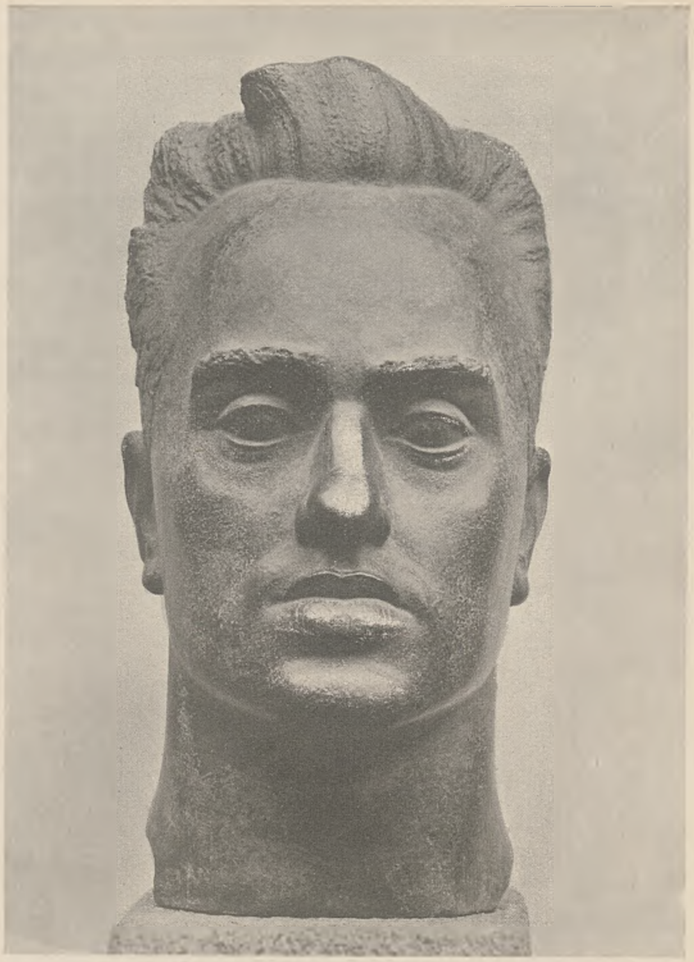
Czuję też wszelką dekoracyjność w rzeźbie, lecz cichą, skromną, bez hałasu i pretensjonalności.

Ubóstwiam rzeźbę egipską i w niej znajduję odpoczynek mego oka, a poza tym cenię rodzimą sztukę ludową.

W czasach jakże ciężkich dla nas, w czasach rozzuchwalonego prostactwa, defraudacji, piłki nożnej, rzeźba jest dla mnie ucieczką i wytchnieniem.

Mój stosunek do sztuki nie jest realistyczny, lecz całkiem metafizyczny.

Alfons Karny, rzeźbiarz



ALFONS KARNY — *AUTOPORTRET (brąz)*



ZOFIA PUGET — *JAŚ (gips)*

STANISŁAW MAJCHRZAK

MOJA WYPOWIEDŹ NA ANKIETĘ

Właściwie to nigdy nie myślałem o swojej ideologii artystycznej.

Z prawdziwą rozkoszą mogę robić godzinami z żywego modela i im dłużej pracuję, tym więcej widzę; zmuszony dopiero okolicznościami, odlewam w gipsie lub rzucam do paki.

Chciałbym tak czuć formę i tyle umieć co Despiau. Wystawa rzeźby francuskiej w I. P. S. pokazała nam, jaka szalona różnica poziomu jest między naszą a ich rzeźbą.

Czterech wielkich rzeźbiarzy: Rodin, Bourdelle, Maillol i Despiau, których nam pokazano, najlepiej o tym świadczy.

Uważam, że Maillol, a zwłaszcza Despiau, jest najbliższy ideału boskiej rzeźby Grecji. Oni tak czują formę, że ma się wrażenie, że gdyby oślepli, to też by gorzej nie rzeźbili.

Bądźmy szczerzy i powiedzmy sobie, że pracujemy powierzchownie i na «łapanego», jeśli nam się uda coś złapać, szybko odlewamy, «aby dłużej pracując, nie zepsuć», wynik: dajemy na wystawy watę lub «płaszczyzny», tylko nie rzeźbę. Despiau miesiącami może pracować nad jedną rzeźbą i widać, że rozkoszuje się formą, sądzę, że gdyby go siłą nie oderwać, toby w nieskończoność pieścił się nią.

Niestety tylko w Paryżu, w mieście wielkiej i wyrafinowanej kultury, może taki rzeźbiarz egzystować. U nas już dawno zdechłby z głodu, bo któż od niego kupi akt czy głowę? Dopiero, jak jest potrzeba wystąpienia reprezentacyjnego lub wybudowania pomnika, to wtedy na gwałt rozpisuje się konkurs z nagrodami. Nic dziwnego, że poziom tych konkursów jest tak marny.

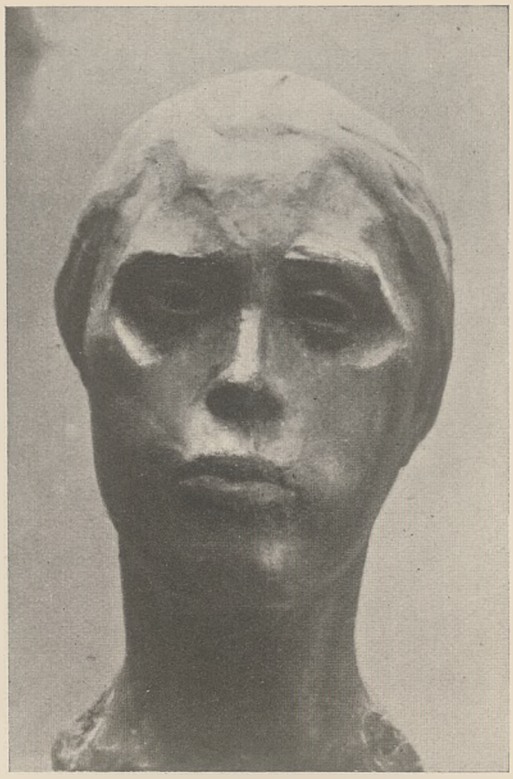
Państwo winno przed tym otaczać artystę opieką, stworzyć mu możliwe warunki rozwoju, a wtedy można będzie żądać i wysiłki na pewno będą inne.

Dawać zamówienia nie ludziom, którzy nie mają nic do powiedzenia i nie mają ambicji zrobienia dobrej rzeźby, poza zrobieniem pieniędzy, a nie będzie pomników szpecących Warszawę.

Rozwój rzeźby polskiej obecnie w dużej mierze zależy od architektury. Nie bez obawy radosnej można już dziś stwierdzić, że architektura nieśmiało jeszcze, ale już wprowadza akcenty rzeźbiarskie. Ale to wszystko jeszcze mało wobec braku zupełnego zainteresowania u społeczeństwa.

Kończę apelem do Kolegów: przestańmy lepić tylko kluski z gliny, poświęćmy 50% czasu naszego na pracę w materiałach, jak drzewo, kamień i granit. Kto raz zakosztował w materiale, ten wie, jakie zadowolenie i satysfakcję daje ta praca. Wszak prawie wszyscy wielcy rzeźbarze Francji spędzili po kilka lat w pracowniach majstrów kamieniarskich i poprzez materiał doszli do tych wyników, jakieśmy podziwiali w I. P. S-ie.

Stanisław Majchrzak.



STANISŁAW MAJCHRZAK GŁOWA (gips)

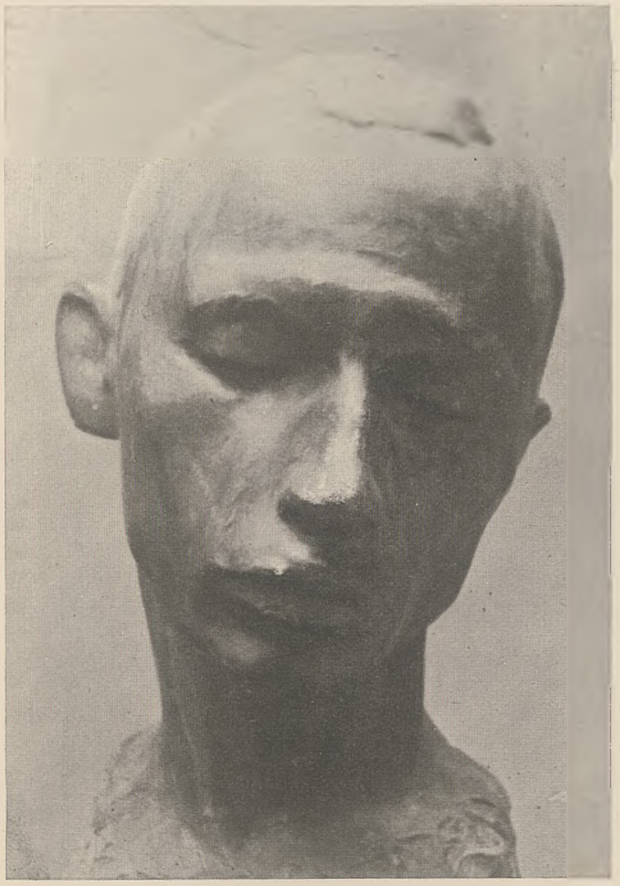
STANISŁAW TRACZ

Od dawna już, ilekroć mam możność przeglądać jakieś pismo traktujące o sprawach sztuki — uderza mnie brak tematu o rzeźbie. Można tam znaleźć artykuły o malarstwie, architekturze, literaturze, teatrze, prócz rozmyślań na temat rzeźby. Aż tu na raz «Ankieta» i odpowiedzi samych rzeźbiarzy — a więc ludzi, którzy w tym pracują i są najwięcej zainteresowani.

Redakcji «Głosu Plastyków» należy przyklasnąć za poruszenie tego zagadnienia, zwłaszcza, że idzie tu o dziedzinę sztuki — u nas specjalnie niedocenianą i zaniedbaną. Działa się zaś tak mało, by to zainteresowanie rozbudzić. Prasa codzienna, jak również radio — tak mało poświęcają miejsca współczesnej sztuce — zaledwie ograniczają się do krótkich komunikatów. A nawet, jeżeli ukaże się w dzienniku jakaś wzmianka, to najczęściej drobnym drukiem — maczkiem. Jest to niepomiernie mało — szczególnie w porównaniu z tym, ile się pisze o sporcie. Sprawa sztuki w ogóle nie może być rzeczą samych tylko artystów, lecz musi i powinna być potrzebą każdego kulturalnego człowieka.

Dla kultury artystycznej należy przynajmniej tyle robić, ile się robi dla kultury ciała. Artyści widząc większe zainteresowanie sprawami sztuki społeczeństwa, wśród którego żyją, nie będą czuć się odosobnieni, ale będą widzieć, że są potrzebni temu społeczeństwu.

Uchroni się także wiele talentów od zmarnienia, nad których stratą dla sztuki, zbyt często nie w porę już, się biada. Jakże dużo mogą zdziałać krytycy i recenzenci i jak bardzo mogliby się przyczynić do spopularyzowania zainteresowań plastyką. Zainteresowanie to zmalało do tego stopnia, że wytworzyła się niemal luka w potrzebach kulturalnych człowieka. Na wystawach naszych — pustki, w muzeach — pustki. (Ciekaw jestem, czy i o ile ożywi się je w dniach, w których będzie wstęp wolny). Odnosi się wrażenie, że z odzyskaniem niepodle-



STANISŁAW MAJCHRZAK GŁOWA (gips)



STANISŁAW TRACZ PORTRET P. S. (brąz)

głości sztuka straciła na aktualności, że społeczeństwo napróżno szuka w dziełach sztuki tego — co tak długo było istotną treścią, zarówno rzeźby jak i obrazu — to jest tematowości w sensie literackim. Oczywiście nie trzeba zapominać, że nasza sztuka łącznie z literaturą służyła innym zupełnie celom — a na dziełach naszych artystów wychowywały się całe pokolenia.

Ileż to razy było się świadkiem, gdy przewodnik wycieczki, stojąc przed obrazem w muzeum, czytał z niego całą historię, jak z książki — niestety nie wyczytał tylko tego, co w danym dziele było godnego pod względem artystyczno-malarskim lub rzeźbiarskim, i dlatego też nasze społeczeństwo nie tylko ze sztuką się nie zrosło, ale przeciwnie, sztuka pozostała dlań obca i obojętna, ponieważ nie nauczono jej ani rozumieć, ani odczuwać.

Publiczność tę trzeba od nowa wychowywać, by ją z powrotem dla sztuki zdobyć.

Dawniej sztuka miała swoich mecenasów — protektorów tak świeckich jak i kościelnych — i pominąwszy, że nie rzadko działo się to z pobudek snobizmu, tak sztuce jak i artystom wychodziło to na zdrowie. Dzięki temu tyle pomników kultury przechowało się do naszych czasów. Co pozostanie z naszego okresu, gdy sztuka zupełnie pozbawiona jest opieki? Do zbiorów kupuje się niewiele. Muzea nasze to po największej części zbiory darowizn — nie rzadko samych artystów — i również nic się nie kupuje. Zresztą nie można się dziwić, gdyż brak miejsca jak i funduszów nie tylko nie pozwala na zakup nowych rzeczy, ale nie wystarcza na konserwację tego, co się z trudem zdobyło w lepszych czasach. Jednym słowem młoda nasza sztuka pozbawiona jest wszelakiej pomocy.

Dlatego o tym piszę, ponieważ to wszystko składa się na warunki w jakich artyści pracują — a w tych warunkach to naprawdę dokazują cudów. Nie można mówić inaczej, skoro się zważy, że rzeźbiarze po zaspokojeniu najprymitywniejszych potrzeb życiowych — nie zawsze mogą sobie pozwolić na to, by rzeźbę, zrobioną w glinie, odlać później w gipsie. Każdy inny materiał rzeźbiarski: metal, brąz, marmur, czy nawet drzewo — pozostają zwykle w sferze marzeń. Może ktoś powiedzieć — dobra rzeźba, bez względu na to w jakim będzie materiale, a więc i w gipsie zawsze będzie dobra. Ja jednak powiem, że ta sama dobra rzeźba, choćby nawet od samego początku robiona z myślą późniejszego wykonania jej w materiale twardym, np. marmurze — ulegnie dużej często zmianie podczas wykonywania jej w danym materiale. Sam materiał bowiem — jego struktura, jego wyraz, nawet technika obróbki, zmusza rzeźbiarza do innego kształtowania bryły i formy, które są najważniejszymi elementami rzeźby. Szczególnie w rzeźbie współczesnej, gdy główną treścią rzeźby są właśnie bryła, forma i rytm w sensie niemal klasycznym — oparte na bardzo rzetelnym studiowaniu natury.

Talentów u nas wśród rzeźbiarzy nie brak — brak tylko tradycji — brak zainteresowania, wskutek czego sztuka w Polsce jest tylko od wielkiego święta — a nie sprawą dnia powszedniego, jak np. we Francji lub we Włoszech.

St. Tracz.

KATARZYNA KOBRO

Rzeźba stanowi część przestrzeni. Dlatego warunkiem jej organiczności jest związek z przestrzenią.

Rzeźba nie powinna być zamkniętą w bryłę kompozycją formy, lecz otwartą budową przestrzenną, w której wewnętrzna część przestrzeni kompozycyjnej wiąże się z przestrzenią zewnętrzną.

Jednością kompozycyjną jest rytm. Energia kolejno następujących po sobie kształtów w przestrzeni wytwarza rytm czasoprzestrzenny.

Źródłem harmonii rytmu jest miara, wynikająca z liczby.

Zadaniem kompozycji przestrzennej jest kształtowanie form, mających wyjście w życie. Kompozycja przestrzenna jest laboratoryjnym badaniem, decydującym o architekturze przyszłych miast.

Kompozycja przestrzenna, stając się architekturą, organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni. Jej rytm dzieła plastyki staje się wówczas rytmem ruchu tłumów i jednostek.

Kompozycja przestrzenna stwarza emocje, oparte o zwycięstwo aktywnych sił intelektu ludzkiego nad obecnym stanem irracjonalizmu i chaosu.

Sztuka nie powinna być luksusem życiowym i kontemplacyjnym smakowaniem form, jakimi artysta ozdobił otaczającą nas rzeczywistość.

Zadaniem sztuki jest współdziałanie w kierunku zwycięstwa wyższych form organizacji życiowej.

Terenem działalności sztuki jest produkcja formy w dziedzinie użyteczności społecznej.

Ostatecznym potwierdzeniem sztuki jest jej użyteczność produkcyjna, osiągnięta środkami industrii współczesnej.

Jak widać z powyższego, realizacja dążeń artystycznych, a więc i rozwój sztuki — nie może być zrealizowany bez zwycięstwa postępowych form organizacji społecznej, otwierających epokę wielkiej b u d o w y ż y c i a.

W obecnej rzeźbie polskiej widzę tylko surogaty gorliwie popierane, protegowane, forytowane... Wygląda na to, że dą-

żeniem «protektorów» jest zniszczenie wszelkich żywych sił twórczości i zastąpienie ich tępotą ersatzów.

Czy mam mówić o warszawskiej akademickiej sztuce urzędowo-biurokratycznej, o tych ciężkich, jak umysł współczesnego biurokraty, frontalnych klocach drzewa, kamienia lub brązu, starannie wykaligrafowanych na popiersia lub głowy «odpowiedzialnych» lub «wpływowych» panów z biurokracji... O tych posągach wyższych urzędników upozowanych na wielkich mężów stanu... O tych frontalnych klocach, nie posiadających ani gry proporcji, ani gry linii, ani gry światłocienia na wygięciach bryły... Tylko kompletny brak kultury i przeraźliwa megalomania sfer biurokratycznych, żądnych reklamy — spowodowały popyt na tego rodzaju rzeźby i pomniki. Czy mam wymieniać nazwiska tych «dostawców»? Wystarczy, że wymienię jednego z nich — Karnego. Ciężkie, jak beznadziejna nuda gabinetów urzędowych, gdzie nic się nie dzieje, stawia się nudne frontalne pomniki na placach Warszawy, zdobi się salony reprezentacyjne i wystawia się w IPS-ie. Czy to jest rzeźba? Nie: to jest zmaterializowana w kamień sztywność mentalności biurokratycznej. Lecz upadek sztuki postępuje z roku na rok i powoli zaczyna się myśleć, że to jest prawdziwa rzeźba.

Czy mam mówić o rzeźbie «narodowej» — o rzebie Szczepkowskiego i Szukalskiego? O rzeźbie, której «narodowość» przypomina współczesną rzeźbę hitlerowską? O rzeźbie, biorącej swe składniki z dobrze zapomnianej secesji[1]*). W zadziwiający sposób sztuki «narodowe» wszystkich krajów są do siebie podobne. Ich cechą wspólną jest rezygnacja ze zdobyczy plastyki współczesnej, jest stabilizacja na poziomie sprzed lat kilkudziesięciu, jest likwidacja wszelkich wzlotów twórczości artystycznej.*

W bieżącym roku Warszawa przeżywała swoją «wiosnę Szukalskiego», jak gdzie indziej urządza się «Tydzień LOPP» lub «Dzień Szkoły Powszechnej». Tupet Szukalskiego znalazł dobrze przygotowany grunt przez andrusowską bezmyślność ONR. Lecz jego wartość artystyczna...?

Tam gdzie sztuka nie posiada wartości wewnętrznej, nie posiada wymowy elementów artystycznych — wysuwa się motywy «narodowe», wali się we wszystkie bębny tromtadracji, wykorzystywuje się wszystkie atawizmy i kompleksy, tkwiące u nas z epok dawnych i minionych. Mówi się, że narodowa, a posługuje się kapryśną wygiętą linią z secesji południowo-niemieckiej (Wiedeń i Monachium) operuje się symbolem i alegorią (renesans niemiecki), wywleka się wszystkie związki i zależności, jakim niegdyś ulegała Polska wobec wyższości sztuki niemieckiej i mówi się — że to jest sztuka narodowa polska???

Czy mam mówić o kaligraficznej stylizacji Szczepkowskiego, o ukośnej zygzakowatej plecionce jego rzeźb, przypominającej plecionkę zygzaków na kołnierzach generalskich? — o tym, że niemal cała fasada BGK w Warszawie ozdobiona płaskorzeźbami Szczepkowskiego, stała się jakimś groteskowym, potwornym kołnierzem generalskim w niebywałej dotychczas skali i wielkości?

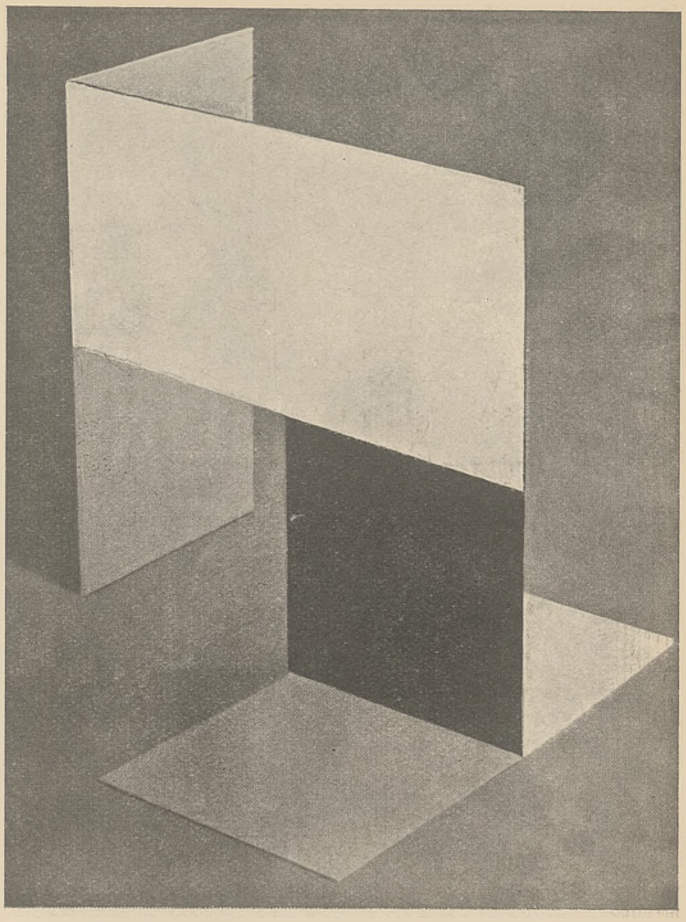
Współczesna rzeźba polska...? — Była niegdyś rzeźba gotycka, była rzeźba barokowa, była rzeźba impresjonistyczna... Ta cała wiedza i kultura tamtych czasów przeminęła. Obecnie jest rzeźba biurokratyczna i dziki ryk sztuki «narodowej».

Tym właśnie konserwowaniem, przechowywaniem sztuki minionej była wystawa rzeźby francuskiej w IPS-sie. Ta wystawa była pokazem tych szczytów, jakie niegdyś w wieku XIX osiągnęli rzeźbiarze francuscy i tego, co przechowali ich obecni kontynuatorzy. Nie było natomiast na tej wystawie tego, co tworzy Paryż obecny (Vantongerloo Brancoussi, Arp).

K. Kobro.

---

[1]) Porównajmy chociażby puchar Gordon-Benetta roboty Szukalskiego z reprodukcjami 1061 i 1062 w «Historii Sztuki» R. Hamana (wydanie polskie).

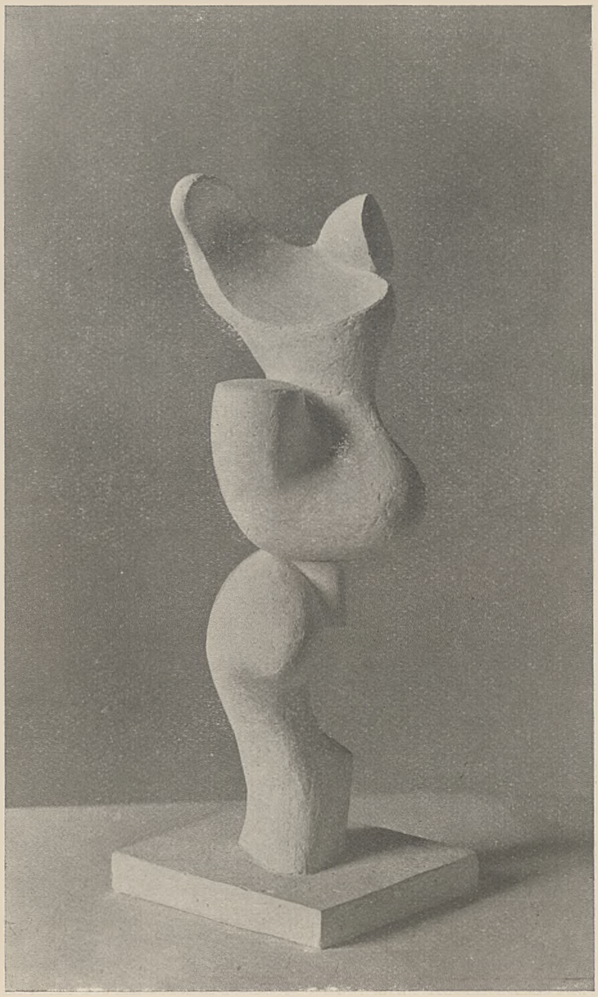


KATARZYNA KOBRO *KOMPOZYCJA*

MARIA JAREMA

Po przeczytaniu Ankiety Rzeźby, rozpisanej przez «Głos Plastyków», odniosłam wrażenie, że napisał ją Francuz dla młodzieży szkolnej. Dla naszych szkół by się nie nadawała, bo tego rodzaju zagadnień u nas się nie «narusza». Pytania tej ankiety na terenie Związku Polskich Artystów Plastyków wyglądają mało skromnie i zaczepnie. Na kategoryczną odpowiedź w sprawach sztuki może sobie pozwolić albo artysta bardzo młody (ma jeszcze prawo być radykalnym i pewnym siebie), który patrzy na wszystko co go otacza tak, jakby wystarczyło wyciągnąć rękę i potem ją zacisnąć, żeby zawrzeć w niej wszystko co się chce mieć; albo artysta zupełnie dojrzały, mający za sobą długie lata doświadczeń w pracy twórczej. Ten ostatni sprowokowany szerokim zasięgiem pytań, musiałby odpowiedzieć artykułem przekraczającym znacznie przewidzianą objętość artykułów tego pisma. Ponieważ stosunek do sztuki nie jest stosunkiem do służby wojskowej, a wypowiedź każdego uczciwego artysty na temat sztuki jest równocześnie określeniem jego całego światopoglądu (którego skonkretyzowanie jest w pewnym okresie rzeczą niezmiernie trudną), więc zamiast wypracowywać wielkie traktaty estetyczne, spróbuję powiedzieć parę słów w kwestii szeroko omawianej dzisiaj, tzw. sztuki «narodowej». Propagandą tej «narodowej» sztuki krakowski Związek Plastyków gruntownie się zaczyna zajmować. (Złożywszy wpierw sztukę niezależną na ołtarzu Ojczyzny).

Jak wygląda właściwie ta dzisiejsza «polska sztuka narodowa»? Huculi, krakowianki, ułani, szarża, armaty. Czyli literatura i tania propaganda, wszystko z wyjątkiem problemu plastycznego. Ciężar tematu, jako pewnej ilustracji, a nie wewnętrzna sprawa sztuki. Jedna z nagród, na tegorocznym Sa-



MARIA JAREMA KOMPOZYCJA (gips)

lonie malarskim IPS-u (p. Byliny) jest konkretnym przykładem tego rodzaju sztuki. Jakieś przykre nieporozumienie. Wygląda to tak, jakby na obrazie należało szukać nie malarstwa, ale dobrych armat. A przy tym żadnej próby nowoczesnych poszukiwań. Smutny fakt, którego powszechność świadczy o tym, że znaczna część artystów nie spostrzega wymagań swojej epoki. Oficjalni przedstawiciele sztuki polskiej nie zdają sobie sprawy z tego, jaką odpowiedzialność biorą na siebie, popierając rodzaj sztuki, który jest jawnym cofaniem się. Pociąga to za sobą demoralizację całych zastępów ludzi słabszych, którzy podtrzymani w dobrym sensie, daliby dobre wyniki. Każdy taki drobny nawet wynik, przyczyniłby się do rozwoju kultury.

Trzeba przyznać, że rola artysty jest u nas bardzo ciężka. Brak poparcia społeczeństwa odbiera mu również możliwości szerszych studiów za granicą, a przecież są one koniecznością ze względu na brak materiałów w kraju (wielkich wzorów malarstwa wszystkich epok).

Szczególnie jaskrawe jest upośledzenie młodego artysty polskiego w zestawieniu z możliwościami rozwoju Francuzów. Podczas gdy sztuka francuska drogą normalnego rozwoju (normalny rozwój nie wyklucza rewolucji), doszła przez wszystkie dotychczasowe formy aż do Picassa i Léger'a, u nas ten rozwój jest bardzo utrudniony. Artysta nie chcąc być epigonem musi robić ogromne wysiłki żeby zrozumieć, przeżyć i przejść do porządku dziennego nad problemami, które już dawno zaistniały i dojrzały gdzieindziej, a których nie rozwiązali jego poprzednicy rodacy.

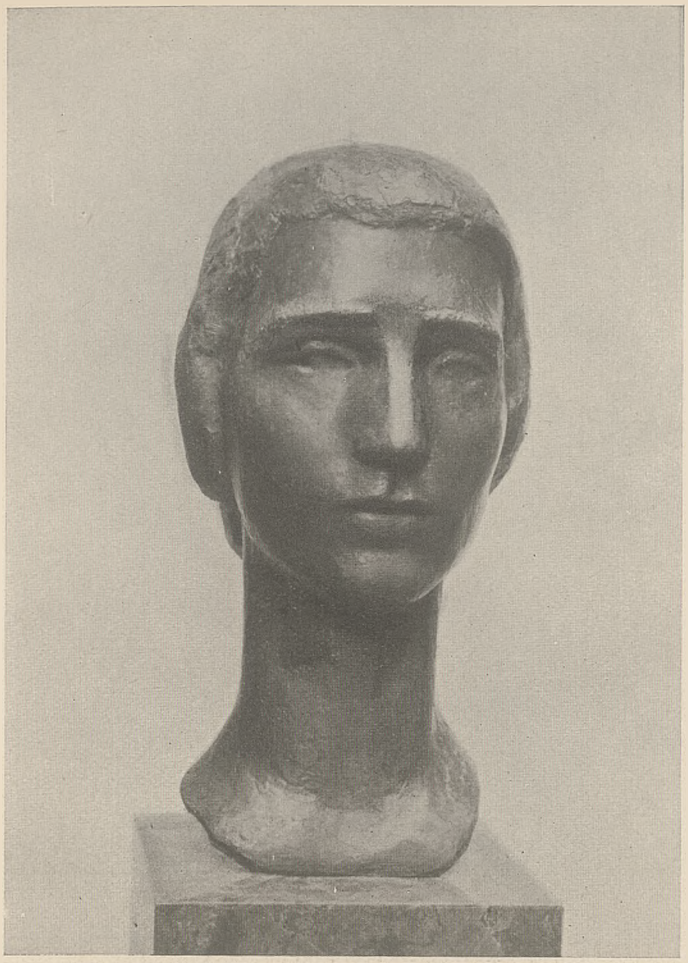
Sztuka, jak wszelka wiedza, jest międzynarodowa. Opierając się na zdobyczach ogólno-światowych szuka dalszych problemów i rozwiązań, które w swoim sensie intelektualnym nie mają nic wspólnego z narodowością albo rasą. Szczepionki Pasteur'a były stosowane wszędzie i działały na wszystkich ludzi; nawet kolor skóry nie odgrywał roli. I na całe szczęście nie było takich zaciekłych patriotów, którzyby powiedzieli: «Precz ze szczepionkami Pasteur'a, bo nie przez nas, i nie na nasz narodowy sposób zostały wynalezione». Tak, własna skóra jest znacznie bliższa i droższa niż własna sztuka, na temat której można zawsze bezkarnie pogrymasić i nawet popolitykować; kultura to w ogóle taka płynna i nienamacalna sprawa. Każdy niedorozwinięty umysłowo obywatel może powiedzieć, że należy pielęgnować chociażby pseudo-sztukę, byleby swoją, rodzimą, narodową.

Przede wszystkim podchodzi się do tej tak niby ważnej sprawy, znowu od strony zupełnie nie zasadniczej, od strony treści obrazu. Tymczasem kwestia odrębności sztuki każdej rasy czy nawet narodu istnieje dla artysty jako kwestia różnic formalnych, ale nie ma powodu do sztucznego jej podtrzymywania i specjalnego hodowania; istnieje ona sama przez siebie, stworzona w swojej najbardziej naturalnej formie, przez te same czynniki, które wywołują ogólne zróżnicowanie rozmaitych narodowości. Przenikanie obcych wpływów i szeroko pojęte współzawodnictwo międzynarodowe odświeża, kształci i wzbogaca kulturę każdego narodu.

Maria Jarema.



WANDA ŚLENDZIŃSKA PORTRET (gips)



JACEK PUGET «RAFFI» (brąz)

JACEK PUGET

«Pilnuj szewcze kopyta! Najwyższa mądrość epoki rzemiosła, stała się szaleństwem odkąd zegarmistrz Watt wynalazł maszynę parową, golarz Arkwright mechaniczne krosna, a złotnik Fulton parowy statek». Stare, barwne powiedzenie Marksa świetnie pokazuje zmianę oblicza produkcji, zmianę, która jest pośrednim powodem dzisiejszej ankiety i całego chaosu problemów i zagadnień artysty. Bo dziś, kiedy ślusarz mechanik fabrykuje buty, a elektromonter woły bije, rzeźbiarz nieraz musi się zastanawiać, co on właściwie powinien robić.

Wyścig sposobów wytwarzania i poczucie ich tymczasowości, zanik tradycji warsztatowych i brak dogmatów w życiu to są zjawiska, które silnie wpływają na postawę psychologiczną dzisiejszego człowieka. Zdarza się, że artysta (skoro już zawód obrał) nie wie jaki ma wybrać styl czy kierunek; nie dlatego, że historia bogata jest w style i kierunki; historię się mało zna. Ale teraźniejszość żadnego sposobu wytwarzania nie uważa za ostateczny.

*

Istnieją jednak pewne prawa, które są niezmienne, a przynajmniej nie zmieniają się w sposób dostrzegalny dla kilku czy kilkunastu pokoleń i są najważniejszymi kryteriami w plastyce: są to prawa kontrastu współczesnego barw zależne od fizjologicznych właściwości naszej siatkówki, są to różne zjawiska deformacji widoków w oku, są to skomplikowane cuda aparatury orientującej naszą świadomość w tym, co oko widzi, aparatury tak intensywnej pracy, że jedynie widoki w pewien sposób podane i jakby idące po linii jej właściwości i wymogów, zdolne są dać bezpośrednią przyjemność wzrokową, przyjemność, która jest nieodzownym warunkiem chęci stykania się z daną dziedziną przeżyć.

Zdołaliśmy uświadomić sobie te prawa zaledwie w drobnej części, a uczymy się nimi posługiwać na podstawie szeregu powtarzających się doświadczeń, stanowiących jakby tradycję cechową.

*

W diametralnym przeciwieństwie twardego rozmachu życia, romantyzm apoteozuje niezależność ludzkich uczuć i w każdej dziedzinie rozwala stare formy aż w końcu znudzeni mętną i wieloznaczną opisowością każdej pseudofrazy w muzyce i każdego grzybka na obrazku musimy szukać właściwego znaczenia tonu, akordu czy plamy jako funkcji muzycznej czy malarskiej. Diametralne przeciwieństwo okazuje się zasadniczym czynnikiem każdej żywej energii i w każdym żywym dziele sztuki istnieje jako starcie się problemów i odruchów artysty, starcie się świadomej pracy z obiektywnym wynikiem. Problem twórczości artystycznej okazuje się nie do rozwiązanie przez półświadome indywiduum, okazuje się problemem społecznym. Poziom dzieła sztuki zależy od zapasu spostrzeżeń i doświadczeń jakimi rozporządza dana społeczność.

*

Wystawa rzeźby francuskiej w I. P. S-ie wykazała potęgę nieprzerwanych cechowych tradycji plastyki, tradycji oka, ręki i materiału.

Reprodukcje naszej reprezentacyjnej rzeźby na wystawę paryską 1937 pokazują nam jak dotkliwym może być brak tych tradycji w kraju, gdzie cechy rzeźników i szewców istnieją po dziś dzień. Jacek Puget.



JACEK PUGET PORTRET (glina)



HENRYK WICIŃSKI GŁOWA (gips kolorowany)

HENRYK WICIŃSKI

Ankieta «Głosu Plastyków» zadaje pytania w czasie, kiedy myślę dopiero o realizacji. W swoich pierwszych zamierzeniach wchłania się siebie, dzisiaj wzruszony dziełami sztuki, które dla mnie zaczynają żyć i doznaniami otaczającego mnie świata, widzę przed sobą przestrzeń bez określeń zderzającą się ze zdarzeniami form człowieka śpiącego, idącego, pracującego, odpoczywającego, marzącego, myślącego, walczącego, w architekturze, w przyrodzie; przestrzeń, w której chcę realizować rzeźbę. Rzeźba, fenomen działalności człowieka, swoją koniecznością przerywa płytkie sieci pośpiechu przygotowań wojennych czy końcowego katzenjameru, jakimi są lansowane hasła «sztuki narodowej» czy pseudo-społecznej, sięgając swymi korzeniami w biologię i fizjologię człowieka i jego rozwój, konkretyzacje, które nigdy nie są szablonem.

Przyzwyczajenie staje się tikiem nerwowym, należy badać je jako nowotwór w gardle, od którego może udusić się dzisiejsze pokolenie. Ale głosy wołają po nocach, nie słyszą jeszcze tego rzężenia i idą świeże i młode. Dla nich to związki zawodowe plastyków, jako organizacje społeczne powinny stworzyć tą ciepłą izolację, dzięki której będą mogli być powołani do życia.

Dotychczas jeszcze społecznicy nie rozumieją hasła, które rzucili impresjoniści, «sztuka dla sztuki»; jest ono obrazą dla szanujących się polityków, jabym powiedział, nie rozumiejących prac społecznych.

Dziś sztuka, początek której dali impresjoniści: Cézanne, Seurat, staje wobec swego uzasadnienia. Utylitaryzm sztuki, jej znaczenie społeczne, naturalnie, ale od strony wyników sztuki. Sądzę, że dla wielu okres plucia i bezpłodnego cynizmu minął. Rozpoczęliśmy epokę patosu życia. Zamiast tajemnic bytowych, materialna energia płynąca w życie. Radość odkryć, form zmysłowych wzroku, ruchu człowieka w przestrzeni.

Rzeźba wzroku, a nie wspomnień minionej chwały, czy wspomnień życia.

Odrzucam patos historyczny, a nie patos historii. Materia kształtująca, która jest skupioną energią plastyczną.

Rzeźba staje się punktami wyjścia w życiu wzrokowym widza.

Zakopane. *Henryk Wiciński.*



Xawery Dunikowski *Głowa rekt. Szyszko Bohusza (gips)*



Xawery Dunikowski *Głowa wawelska (gips)*



Xawery Dunikowski *Kopernik (gips)*

Prof. Xawery Dunikowski żywo zainteresowany ankietą rzeźby, udzielił nam życzliwie reprodukcji swych dzieł.



Kernerówna *Św. Rodzina (majolika)*



Anna Wallek-Walewska *Głowa (glina)*



Hochmann *Mickiewicz (gips patynowany)*

FRANCISZEK BIEDART

O WSPÓŁCZESNEJ RZEŹBIE FRANCUSKIEJ

Zdrowy instynkt malarstwa francuskiego czy też jego geniusz nie mógł zbyt długo dźwigać jarzma doktrynerskiej, ciasnej i dogmatycznej sztuki Davida i jego naśladowców, bo ona tamowała rozwój malarstwa w zakresie koloru i światła. W walce o przodownictwo tych dwóch elementów sztuki malarskiej rosło i krzepło nieustannie wielkie malarstwo francuskie 19-tego stulecia.

Inaczej było z rzeźbą. Od końca 18-tego wieku tworzyła ona w duchu uświęconych, pseudo-klasycznych doktryn Davida i Canovy, od których aż do Rodin'a nie mogła się wyraźnie uwolnić, chociaż usilnie starały się o to romantyczne i naturalistyczne kierunki. Niezapominajmy, iż dopiero dzisiaj oceniliśmy należycie genialną twórczość Rude'a, Bary'go i Carpeaux, podczas gdy za życia nie wywarli oni żadnego wpływu i tworzyli osamotnieni. Poza tymi mistrzami w rzeźbie francuskiej owych czasów nie prężył się ów potężny dynamizm uczucia i ducha, który malarstwo i poezję francuską już w pierwszej połowie wieku dziewiętnastego prowadził na wyżyny. Dzieła rzeźbiarskie tworzono bez namiętności, bez entuzjazmu, aż wreszcie zdawało się, że rzeźba popadła w odrętwienie, w letarg. Reakcja romantyczna Davida d'Angers'a, Seigneur'a, Preault'a, przeciwko skostniałej sztuce pseudoklasycznej nie miała żadnego znaczenia. Ci rzeźbiarze naiwnie zamierzali ożywić rzeźbę francuską przez wprowadzenie gwałtownego ruchu, przez patetyczne deklamatorstwo i przesadną uczuciowość. Rezultatem był brak wyrazu i siły, mdłość. Pseudo-klasycyzm włosko francuski tej epoki to ślepe naśladowanie nie tyle sztuki staro-greckiej, której ci pseudoklasycy nigdy nie zrozumieli, ile sztuki starorzymskiej, a nie ma nic więcej fałszywego jak pomięszanie tych dwóch pojęć. Ponieważ robiło się to nie tylko wówczas, ale robi się jeszcze dzisiaj, nie od rzeczy będzie podkreślić, że rzeźba starorzymska poza kilkoma genialnymi portretami jest wulgaryzacją przepięknej sztuki greckiej. Nie posiada ona ani koloru ani światła rzeźby greckiej V i VI-go wieku przed Chr. i jeszcze mniej wykazuje rytmu, elegancji, wdzięku i melodyjności linij. Trzeba w związku z tym zaznaczyć, że do połowy 19-tego stulecia wogóle nie rozumiano innej rzeźby greckiej poza sztuką Fidiasza i jego uczniów. Dopiero koniec 19-tego stulecia spogląda jak na rewelację na sztukę grecką archaiczną VI-tego stulecia i na grecką rzeźbę z okresu III i II-go wieku przed Chr.

Rzeźba rzymska, jak zauważył Louis Courajod, jest płodem kultury nawskróś wojskowo-biurokratycznej. Ten sam wybitny historyk sztuki francuskiej wyraził się, iż wpływ o d r o d z e n i a na rzeźbę francuską był niszczący, bo sprowadził ją na manowce z wielkich i świątłych dróg francuskiej rzeźby gotyckiej XIII-go stulecia. Dowodzi on również, że gotycy francuscy wskazali drogę pierwszym wielkim rzeźbiarzom włoskim XIV-go stulecia i że pierwsi byli nauczycielami drugich, a nie odwrotnie. Dalej zobaczymy, że i Rodin głęboko przejął się rzeźbą gotycką i przyczynił się dużo do jej zrozumienia w społeczeństwie, w uniwersytecie, a szczególnie wśród rzeźbiarzy.

Zatrzymałem się nieco dłużej przy sztuce pseudo klasycznej we Francji, ponieważ uważam, że współczesna rzeźba francuska jeszcze nie całkowicie wyzwoliła się z pod jej wpływów i że ciągle widmo pseudo-klasycyzmu czyha na jej zdrowy rozmach i wolny polot.

W roku 1910 stwierdzamy gwałtowną reakcję przeciw Rodin'owi i jego sztuce, którą określono jako kierunek romantyczny w odróżnieniu od Maillola, który stał się najjaskrawszym przedstawicielem kierunku klasycznego, nie mającego zresztą z pseudo-klasycyzmem nic wspólnego. Do dnia dzisiejszego Maillol wywiera wraz z Despiau w portrecie, największy wpływ na młode pokolenie francuskich rzeźbiarzy. W związku z tym wypada powiedzieć zaprzysięgłym prześladowcom romantyzmu kilka słów prawdy: oto — zdaniem moim — wszystko, co było wielkie, piękne, żywotne w poezji, w malarstwie, w literaturze francuskiej wywodzi się z romantyzmu, jeżeli tym słowem określimy nie tylko twórczość romatyczną 19-tego wieku, ale i jej korzenie, tkwiące jeszcze w gotyku. To, co rzeźba francuska stworzyła pozytywnego, wszystko prawie czerpało natchnienie z romantyzmu. Słusznie Luc-Beuvist zalicza Bary i Rude'a i Carpeaux do rzeźby romantycznej. Duch romantyczny w dziełach tych rzeźbiarzy wyraża się przez tak skupioną i piękną formę, że można je zaliczyć do dzieł klasycznych wszechświatowego rzeźbiarstwa. Jak Gericault w malarstwie, tak samo Rude w rzeźbie dał najgłębszy wyraz plastyczny idei heroizm. Rude ten spadkobierca potężnych rzeźbiarzy burgońskich 15-tego stulecia z Claus Sluter'em na czele potrafił w «Marseillaise», w tej kompozycji piramidalnej, zupełnie klasycznej, dać wyraz energii i woli niezłomnej ludu francuskiego przez dynamizm ruchu, którego precyzja i skupienie jest tą mistyczną realizację materii i idei, jaką podziwia się w monumentalnych dziełach ludzkości. Raz jeszcze skupiony rytm i gest, monumentalna budowa i modelowanie wyrażone są w «Marszałku Ney» i w pomniku matematyka Mouge. Romantyczne jest również poczucie walki w naturze w dziełach Bary'go, który umiał wyrazić to w formie rzeźbiarskiej o naprężeniu najwyższym w formie ruchów gwałtownych jego bestyj. Trzeba mieć tę siłę drapieżną, męską Bary'go, aby w małych rozmiarach takie monumentalne dzieła tworzyć. A znowu zmysłowość i gwałtowność Carpeaux szuka wyrazu w formie rzeźbiarskiej bliższej 18-go stulecia. Jego portrety kobiece i małe rzeźby są owiane duchem tego wieku.

Wszystko to było buntem przeciw akademizmowi, tej rzeźbie trupiarskiej, która pokutowała w wielkich salonach paryskich. Inspirował ten bunt romantyzm, który chciał sztukę wyciągnąć z błędnego koła geometrii, z płytkości burżuazyjnej i salonowej. Porywała go tęsknota ku nieskończonym przestrzeniom, ku światom duchowym nieznanym. Objawiał mu się nad-naturalizm... Czyż więc romantyzm, który dąży do połączenia w jedno koloru, światła, dźwięku, ruchu, rytmu nie jest echem tajemniczym sztuki romańskiej i gotyckiej, które łączyły w sposób najdoskonalszy harmonijne proporcje antyczno-greckie ducha śródziemnego z dysproporcjami ducha wschodniego wyrywającymi się z kompozycji geometrycznie zamkniętej w kole?

Epigoni romantyzmu nie zrozumieli ducha tego ruchu, oni zamiast jądra zadowolili się skorupą, stroną zewnętrzną romantyzmu. Jego płytkie, negatywne cechy doprowadzili do ostatnich granic banalności, sztuczności, do zupełnego absurdu. Musiała — rzecz prosta — nastąpić reakcja gwałtowna przeciw temu zmanierowanemu romantyzmowi.

Charles Baudelaire w uwagach «Dlaczego rzeźba jest nudna?» powiada, iż zmalała ona, bo oderwano ją od architektury. To samo powtarzają inni krytycy sztuki. Rzeźba romańska i gotycka jest i duchowo i plastycznie wielka, bo idzie razem z monumentalną budową. W chwili, kiedy rzeźba stała się niezależną od architektury, celem samym sobie, musiała upaść. Jest w tym dużo racji, ale nie zupełnej. Wszak rzeźbiarzom XIX i XX stulecia dosyć jeszcze pozostało placów publicznych i parków, aby mogli tam umieścić swoje dzieła. Niestety one częściej te place szpecą, niż upiększają...

Wina nie leży jednak wyłącznie po stronie rzeźby. Architektura XIX stulecia jest bowiem zupełnie u schyłku, to też, kiedy rzeźbiarzowi tego wieku przydarza się dekorowanie takiego nieszczęsnego budynku rzeźbami, robi to od niechcenia, aby zarobić trochę pieniędzy. Jest to owa do dziś dnia pogardzana «rzeźba obstalunkowa».

W naszym stuleciu było kilka prób współpracy rzeźbiarzy z architektami, jak Bourdelle'a z Augustem Perret'em, gorącym zwolennikiem połączenia rzeźby z architekturą przy teatrze des Champs Élysées, Pacon'a z Poisson'em, a ostatnio Henri Laurens'a w szkole municypalnej Ville Juif z architektem Lurçat. Nieudaną współpracą było Muzeum Kolonialne, zbudowane przez Laprade'a, a ozdobione przez Janniot'a. Jego szkaradny bas-relief hańbi sztukę francuską. Jest to chaotyczne połączenie figur i ornamentów bez żadnej idei przewodniej, ani w sensie kompozycji, ani w sensie stosunku figur pojedynczych do całości.

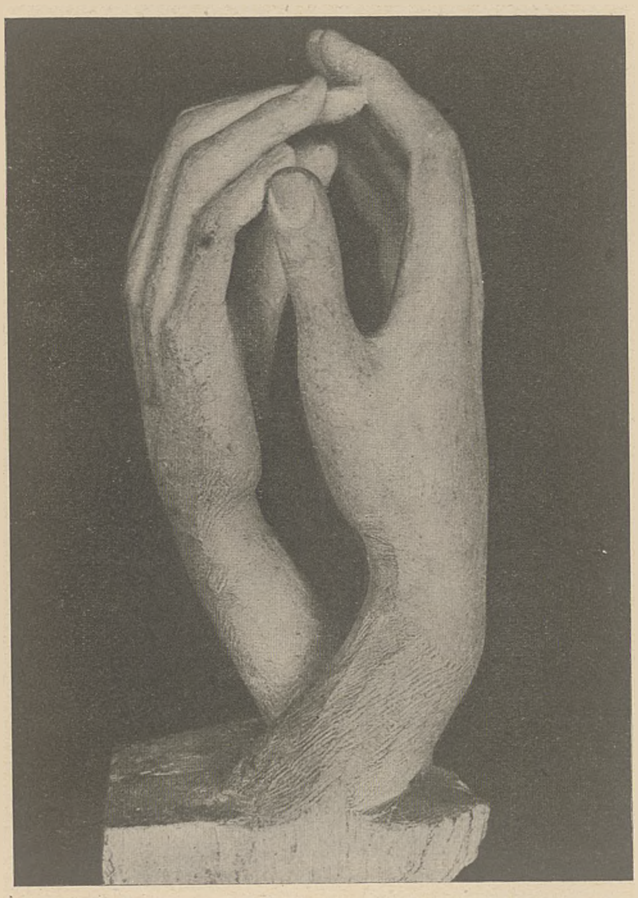
Na ogół architekci dzisiejsi są przeciwni współpracy z rzeźbiarzami i twierdzą, że rzeźbiarze nie potrafią ściśle zastosować się do ich koncepcji architektonicznej. Jest to najczęściej wymówka, bo rzadko zdarza się dziś architekt, któryby rozumiał rzeźbę, a niektórzy nawet nienawidzą jej, skutkiem czego po prostu nie ma żadnych kontaktów między rzeźbiarzami a architektami.

Powyższe rozważania muszę uzupełnić paru uwagami o sztuce publicznych pomników. Rzeźbiarz, tworząc pomnik, który ma grać w wielkiej przestrzeni, musi ciągle myśleć o tym, że dzieło jego nie jest przeznaczone dla wnętrza lub ogródka. Już wymiary niektórych wielkich pomników starożytności wykazują, iż wzajemne proporcje członków pomnikowej rzeźby są różne od proporcyj w normalnej, średniej rzeźbie. Dzieło monumentalne musi być dziełem wielkiego oddechu. Część ar-

chitektoniczna pomnika powinna być połączona z figurą w taką całość jednolitą, żeby sylweta oglądana z jakiegokolwiek punktu dawała wrażenie jedności wizji. Naturalnie taki pomnik może być tworzony dla ściśle określonego, a nie dla każdego placu.

Jeśli idzie o figurę, to Delacroix powiedział, iż trzeba umieć rzeczywistość historycznego zdarzenia podnieść do ideału, a ja myślę, iż rzeźbiarz powinien swoje pojęcie przedstawianej osoby doprowadzić do pewnej idei głęboko ujmującej duchowość tej postaci i tej idei dać zdolność monumentalnego imponowania. To może stać się wtedy, gdy rzeźbiarz traktuje pomnik publiczny jako główne dzieło swego życia. Wydaje mi się przy tym, że zamiłowanie do rzeźby w kamieniu może w takiej pracy dać najlepsze rezultaty.

Że jednak stworzenie takiego dzieła nie jest rzeczą łatwą, na to jest dowodem fakt, iż od dziesiątek lat czekamy na wielkie dzieło pomnikowe. Pomnik publiczny bowiem winien być



Auguste Rodin *„Katedra"*

nie tylko tworem optycznej wizji w przestrzeni, ale ponadto przepiękną harmonią, absolutnie rzeźbiarsko-architektoniczną i wyczutą w przestrzeni. Kiedy Bourdelle robił swego Generała Alvear to myślał o Marku Aureliuszu, o Coleonim i dał dzieło w każdym razie uczciwe i dobrze zbudowane. A to już jest wiele.

Z rzeźbą przeznaczoną dla wielkiej przestrzeni nie należy mieszać rzeźby dla parku, gdzie dzieło gra na tle drzew i trawników i oko nie obejmuje dalekiej przestrzeni. Chętnie umieściłbym «Człowieka wieku spiżowego» Rodin'a w parku, ale to dzieło jako pomnik na placu zgubi się w przestrzeni... Maillol jest dla mnie wzorem rzeźbiarza dla parków. Renoir mówił, że gdy ogląda rzeźby Maillola to wydaje mu się, iż widzi cyprysy włoskie nad nimi pochylone.

Kiedy rzeźbiarze Grecji tworzyli swe dzieła, mieli przed oczyma nie tylko piękny lud grecki, ale i grecki krajobraz. W dziełach przeznaczonych na to, aby grały w słońcu, w pełnym świetle muszą być spełnione zasadnicze warunki wielkiej rzeźby klasycznej: jedność, równowaga mas, niezatrzymany prąd światła, szlachetne balansowanie linij, całkowite spojenie pojedynczych partii z całością, brak wszelkiego balastu ornamentacyjnego i stabilność wyklarowanej kompozycji. Takie dzieło musi ponadto być w absolutnej zgodności z miejscem, na którym stoi i nie może mu być narzucone, bo inaczej przepadnie pożądany efekt artystyczny.

Drugim głębokim problemem, jaki rzeźbiarze dzisiejsi muszą rozstrzygnąć jest sprawa rzemiosła rzeźbiarskiego, które skompromitowano w XIX stuleciu. Rzemiosło rozumiemy w sensie modelunku i zrozumienia materii. Rodin powiedział pewnego razu: «W ciągu czterdziestu lat myślałem, że życie to jest ruch, gdy pewnego dnia patrzyłem na cudowną nogę statuy greckiej, zrozumiałem, iż to nie ruch jest życiem, lecz modelunek». (On zrozumiał to jeszcze wcześniej, kiedy zrobił «maskę człowieka o złamanym nosie», on właśnie modelunkowi akademików dał życie i światło, których potęgi oni sobie nawet nie mogli wyobrazić). Już w XIX stuleciu zaczęto odczuwać, iż rzeźba wykonana w glinie, gipsie lub marmurze przez praktykantów jest zgubna dla prawdziwie rozumianej rzeźby. To praktykowanie przez gałki ma swoje strony dobre i ujemne. Młodzi rzeźbiarze żonglują efektami, którym technika gałek otwiera szerokie pole. Rodin wskazał, iż główną zaletą rzeźby, jest absolutne profilowanie, z jakiejbykolwiek strony rzeźbę oglądać. Kiedy młody rzeźbiarz wciąż odejmuje i dodaje gałeczki, to nie spostrzega, jak łamie lub gniecie kontur i jak ciągle zmienia światło. W ten sposób podkopuje architekturę swojej rzeźby. Tylko tak inteligentny i głęboki rzeźbiarz, jak Despiau, który ma wyjątkową wrażliwość i wyczucie konturu i planów przy genialnej technice gałeczek może tworzyć dzieła doskonałe, które mają wielkie przymioty portretów Odrodzenia, na których zresztą Despiau się wzorował.

Henri Focillon powiedział, iż materia odpowiednio do swego charakteru i wyglądu jest formą. Doskonale powiedziane. Z jednej bowiem strony rzeźbiarz stara się z pewnej materii wydobyć pewną formę, z drugiej materia narzuca mu formę własną. Prawdziwy rzeźbiarz instynktem odczuwa formę materii i pokornie poddaje się jej prawom. Kiepski natomiast rzeźbiarz nie rozumie charakteru kamienia, drzewa czy marmuru i teroryzuje materiał.

Zrozumienie gotyku wywołało ruch zwany taille-directe, a wśród zwolenników należy wymienić takich, jak Brancusi, Zadkine, Hernandez, Joachim Costa, Albal i Hilbert. Hernandez wydaje mi się najlepszy, bo odczuwa zawsze charakter bloku, pracuje kubami i niewątpliwie doskonale rozumie rzeźbę egipską, asyryjską i gotyków francuskich. Jego rzeźby mają prawdziwą monumentalność, potęgę prymitywu, chociaż nie jest wolny od stylizacji i pewnego archaizmu.

Joachim Costa odróżnia cztery różne techniki atakowania kamienia i drzewa: 1) murzyńską (bezpośrednia robota, obrabianie drzewa i kości słoniowej), 2) klasyczną (Michała Anioła i Puget'a, którzy opracowują kamień według makiety i rysunków, co jest złe, bo paraliżuje inwencję i wydobywanie bogatych możliwości bloku), 3) taille-directe (tak robi sam Costa, bez rysunku i makiety, opracowując bezpośrednio kamień i żywego modela mając przed sobą, co nie przeszkadza, iż Michał Anioł robił kamienie doskonałe, a dobry teoretyk pan Joachim Costa — kiepskie), 4) taille-directe na rusztowaniu (chantier, tas), jak robili gotycy, odczuwając rzeźbę w wielkim świetle i stosowaną do konstrukcji. Hernandez uważa, iż jest to najlepsza technika.

A jednak przy taille-directe łatwo jest wpaść w zastygły schematyzm, w manierę ustaloną, w modelunek sztywny bez finezji i miękkości. Dlatego dla mnie Maillol jest najlepszy. Kiedy byłem u Despiau i pytałem go, co myśli o taille-directe, odpowiedział mi pobłażliwie, ojcowskim tonem: «Rozumie pan — drogi panie — dla mnie najgłówniejszy jest rezultat, a wszystko jedno z jakiego materiału się robi». Jemu odpowiada technika gałeczek i taille-directe go męczy. Kiedy byłem u doskonałego rzeźbiarza Loutchanskiego, przyjaciela serdecznego Despiau, to mi tak powiedział: «Rozumie pan — kiedy rzeźbiarz jest panem rzemiosła, kiedy modeluje z pewnością, precyzyjnie i szeroko, to może wszystkie materiały atakować. Radzę młodym rzeźbiarzom pracować jednocześnie poważnie w glinie, w gipsie, w kamieniu, w marmurze i drzewie, to będą na drodze właściwej. Oto macie przykład u mnie w pracowni». — «A kto im zapłaci materiały?» — spytałem. «To jest właśnie złe, to jest tragedią młodego pokolenia rzeźbiarzy...».

Pewnego razu byłem u Maillola. Właśnie przyniesiono mu rzeźbę powiększoną z makiety. Był rozgoryczony, nie poznał swego dzieła. «Muszę teraz wszystko potrzaskać, przerabiać, będzie robota na dwa lata». W związku z tym nasuwają mi się pewne uwagi. Sądzę, że trzeba, aby makieta nie była robiona tylko na efekt, lecz dokładnie wypracowana, w proporcjach, w każdym maleńkim planie, w świetle. Wtenczas należy zrobić powiększenie potrójne, zobaczyć rezultat, udoskonalić, co potrzeba i z tej potrójnej makiety zrobić odpowiednie powiększenie. Ponadto trzeba umieć po wszystkim pracować na odlewie gipsowym.

Teraz wypada już, choć czynię to z żalem, przerwać omawianie spraw technicznych i chociaż pobieżnie omówić kilku wybitnych rzeźbiarzy francuskich.

Charakter rzeźby francuskiej można podzielić na trzy kierunki: 1) Kierunek realistyczny. Czerpie on natchnienie z natury, którą artysta interpretuje indywidualnie, wzorując się lub szukając oparcia w dawnych szkołach realistycznych, jak egipskiej, etruskiej, rzymskiej, realistów odrodzenia, czy realistów francuskich XV stulecia, lub wreszcie wychodząc z twórczości Rodin'a. 2) Kierunek plastyczny, opierający się na sztuce greckiej. Jego głównym przedstawicielem jest Maillol. 3) Kierunki abstrakcyjne, które uważają, iż dzieło powstaje abstrakcyjnie w duszy, w umyśle artysty, a on jedynie dla materializacji tego dzieła posługuje się pewnymi elementami natury, podporządkowanymi zupełnie jego koncepcji artystycznej. Nie potrzeba dodawać, iż na twórczość rzeźby abstrakcyjnej miała głęboki wpływ rzeźba murzyńska. Można to stwierdzić na dziełach Jacques Lipchitza, Brancusi'ego, Laurens'a i Zadkine'a. Nim jednak tę sprawę szerzej omówię, pozwolę sobie zwrócić uwagę na rzeźbę malarzy, którzy niejednokrotnie rzeźbili pierwszorzędnie.

Pierwszy kroczy Renoir, który wykonał swe dzieła przy współpracy włoskiego praktykanta Guino. Jest w rzeźbie Renoira forma pełna o soczystym i mięsistym modelunku, rozkoszne i zmysłowe balansowanie planów nieznane dotąd w rzeźbie francuskiej. Mówią, iż sam Maillol był pod wrażeniem tej rzeźby.

Degas robił sam swoje rzeźby od początku do końca, lecz licho znał rzemiosło, technikę pasty, której używał nie bacząc na rady rzeźbiarza-przyjaciela Bartholomé'go. To też myślę, iż więcej psuł, niż tworzył. Lecz jego rzeźby, które można widzieć w Luwrze, są wyjątkowo sprężyste w ruchu, wyrażają nerwowość naprężoną tancerek. Szczególnie są udane jego konie wyścigowe.

Matisse dał kilka ciekawych głów, aktów, lecz jasna koncepcja jego dzieł wciąż mi się wymyka. Idea w jego dziełach nie znalazła jeszcze pełnej realizacji.

Rzeźby Picasso'a w pierwszym stadium — według mnie — wywodzą się z Rodin'a, jak np. «Clown». W ostatnich widzimy przedhistoryczny, archeologiczny prymitywizm. Koncepcja metafizyczna dość mglista i niezdrowa. (Naturalnie dla jego adoratorów wszystko, co on robi, jest genialne i święte). Mam reprodukcje murzyńskich rzeźb przed sobą i widzę, iż pomysłowo zużytkował je do swych dzieł.

A teraz po tych przykładach rzeźbiących malarzy, porozmawiajmy o Rodin'ie. Kiedy pytałem Despiau o Rodin'a, powiedział: «On jest naszym ojcem, chociaż koncepcja mej pracy jest inna». Wskazał na rzeźbę, gips Rodin'a w jego pracowni i zachwycał się: «Jak ten modelunek jest świetlisty, ile w tym dziele jest światła...».

Kiedy zaprzysięgli klasycy mówią o Rodin'ie, to chwalą i kłamią... Lecz dziś można spokojnie powiedzieć. Rodin jest genialny, jest jednym z największych w historii rzeźby. Naturalnie dotyczy to jego dzieł udanych, a nie wszystkich bez wyjątku. Mówiono: on jest mistrzem fragmentów. Niezrozumienie. Rodin jest wielki w postaciach pojedynczych, a nie w grupach, którym brak absolutnej jedności. Rodin nie jest dla mnie wielki jako twórca grupy «Obywateli z Calais», inspirowanej przez gotyków, gdzie figura jest cudna, lecz całość chybiona. Również chybiony jest cykl «Piekło» i cykl «Praca». Lecz «Człowiek o złamanym nosie», «Wiek spiżowy», «Jan Chrzciciel», «Ewa» i niektóre portrety pełne intensywności życiowej to są dzieła, które można umieścić obok dzieł największych. Czyż to mało?

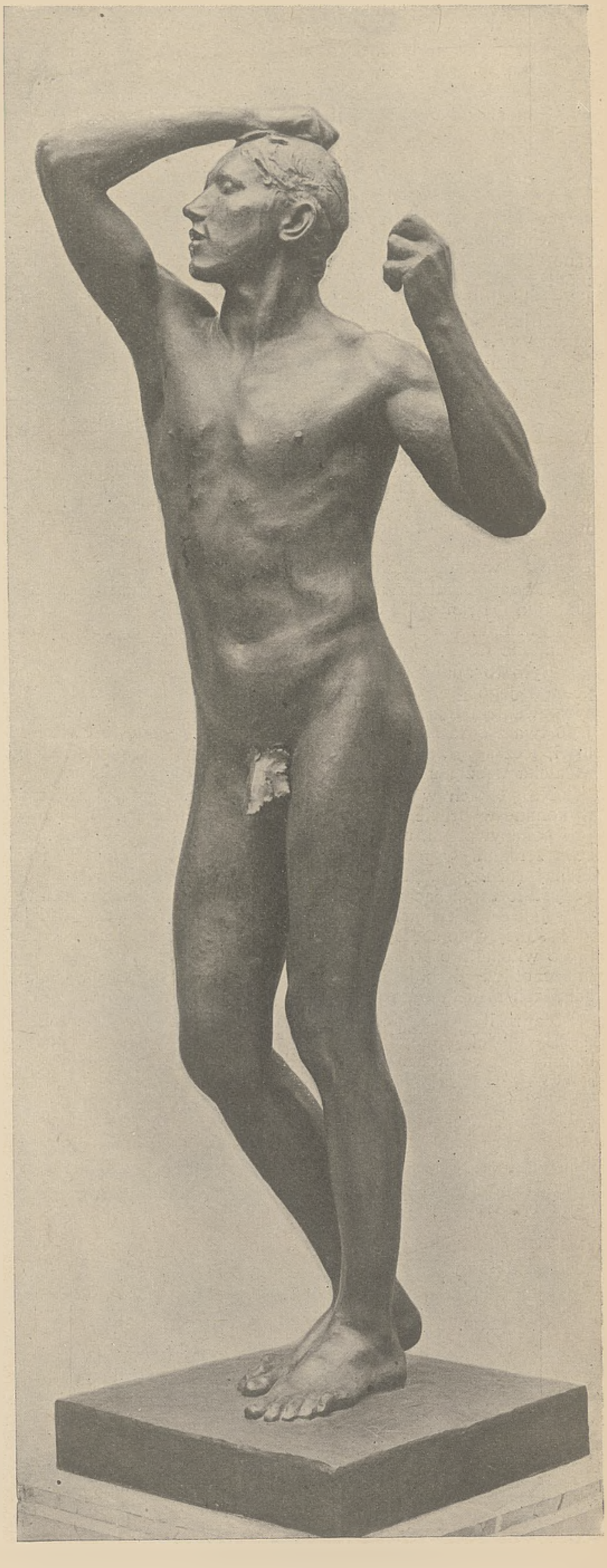
Rodin zrozumiał, iż modelunek jest głównym środkiem wyrażania się, tak jak jest nim kolor dla malarza. Modelunek Rodin'a jest sprężysty, falisty, pełen krwi, rytmu melodyjnego, jest nasycony światłem i tworzy światło i kolor. Marmury jego są słabsze, bo je wykonywali praktykanci według jego wskazówek. Oni zdeformowali w pewnym sensie jego koncepcję. Toteż najlepiej wypowiada się Rodin w brązie.

Rodin to ożywcze źródło rzeźby francuskiej. Przyszedł on w momencie, kiedy rzeźbie francuskiej groził prawie zupełny upadek. On ją ożywił. Jego dzieła przemówiły, zagrały. Jego rzeźba wyrażała człowieka współczesnego, namiętności, radości, rozpacze, uniesienia i depresje epoki. On pokazał nagość kobiecego i męskiego ciała, jakby pierwszy raz oglądaną. Ciała ludzkie w jego rzeźbie to kwiaty, które kwitną i więdną.

Rodin jest jak nikt inny wrażliwy na piękno rzeźby greckiej, nie dzieł Fidiasza ale rzeźby IV stulecia. Całą duszą odczuwa niepokój uczuciowy Skopasa i chorobliwie delikatną zmysłowość Praksytelesa.

Rodin pracuje nerwowo. Jego ręka nie może nadążyć twórczej myśli. Stąd tyle fragmentów, zresztą niektóre z nich genialne.

Rodin czuje na sobie potężny wpływ Greków, gotyków, mistrzów florenckich, nosi w sobie przeszłość wielkiej rzeźby,



Auguste Rodin „*Wiek spiżowy*"

ale wraca ciągle do życia. W ostatnich latach powraca do pracowni po rannym spacerze w lasku Meudon, przynosząc w nozdrzach leśne zapachy, w uszach śpiew ptaków, a w oczach życie w wiecznym ruchu.

Jego «Człowiek wieku spiżowego» jest przepiękny w ruchu, w pełnym gracji balansowaniu rąk, nóg i głowy. Harmonia absolutna.

To prawda, iż w niektórych dziełach Rodin'a niespokojny modelunek podkopuje architekturę, lecz co za potęga, co za powaga wbudowana jest w takim np. «Janie Chrzcicielu».

Pewien student w wywiadzie pisma «L'Amour de l'Art», podziwiając Rodin'a i Maillola powiedział, iż trzeba łączyć romantyzm z klasycyzmem w sztuce współczesnej. Wydaje mi się, iż jest to najlepszy drogowskaz dla nowej rzeźby.

Rodin mawiał, iż chciałby na każdym miejscu, gdzie napisano «Chrystus», napisać słowo «Rzeźba». Taką płomienną wiarą mógł porywać młode pokolenie tym bardziej, że żaden młody talent nie uszedł wrażliwości jego oka i nie był pozbawiony jego ojcowskiej zachęty. Z drugiej strony jego rzeźba zadała śmiertelny cios sztuce pompierów akademickich.

Epigonami Rodin'a nie będę się zajmował, lecz przejdę do tych, którzy poszli odmiennymi drogami:

Lucien Schnegg rozpoczyna reakcję tzw. klasyczną, zwróconą przeciw przemożnemu wpływowi Rodin'a. Dzieła Schnegga nie są jednak tak wielkie, aby mogły wywrzeć zbyt szeroki wpływ na rzeźbiarzy. Z tych, którzy koło niego się grupowali wymienię panią Jeanne Poupelet. Była ona w rzeźbie pod wpływem sztuki egipskiej. Ta wyjątkowo utalentowana rzeźbiarka jest najbardziej oryginalną w rysunkach. Należy ona również do wybitnych rzebiarzy zwierząt. Doskonała jest np. jej «Krowa» w Luksemburgu. Jeanne Poupelet dziś już nie żyje.

Jako rzeźbiarz zwierząt pierwsze miejsce zajmuje zmarły już także François Pompon. Uznanie i sławę zyskał późno, gdy już miał ponad sześćdziesiąt lat. Jego «Biały niedźwiedź» w Salonie d'Automne od razu zwrócił uwagę.

Było to zdaje się osiem lat temu, gdy odwiedziłem Pompona w jego pracowni (5 rue Compagne Première). Był zajęty cyzelowaniem małego brązu. Miał na sobie ubranie robotnicze, jego twarz była ziemista, wąs gęsty i marsowy, gęsto owłosione brwi, lecz spojrzenie miał tkliwe, nad wyraz przychylne. Robił z daleka wrażenie poczciwego majstra ze starego miasta.

Na półkach w jego pracowni stały małe rzeźby zwierząt, wykonane w brązie i gipsie. Prawdziwa menażeria. Zdejmował je i pokazywał mi, uśmiechając się do nich, jakby były żywymi stworzeniami. Ogromnie lubił te postacie zwierząt. Nie robił żadnej różnicy między drapieżnymi a domowymi zwierzętami, wszystkie uważając za godne miłości. Mówił o nich z tkliwością, jak o dzieciakach... A cóż za dziwy tam były! Czy widział ktoś śmiejącego się tygrysa? Nikt? Otóż Pompon pewnie takiego widział, bo go wyrzeźbił... Na jego małych rzeźbach grało pieszczotliwie światło, spływając po skórze zwierzątek, po ich odnóżach nieustannym strumieniem...

Zaprosiłem Pompona na wystawę grupy rzeźbiarzy. Brali w niej udział Gimond, Wlérick, Poupelet, Loutchanski, Indenbaum... «To są utalentowani rzeźbiarze, ale oni są młodzi, a ja stary» — rzekł Pompon. «Nie — odparłem — właśnie ci rzeźbiarze uważają pana za młodego». Uśmiechnął się i dał mi rzeźbę wielkości pięści...

Rzeźby Pompona mają dużo wdzięku, subtelności, psychologii, humoru, lecz mało siły w budowie. Powiększone tracą czar. Jest w nich pewien schematyzm, zresztą dokładnie podpatrzony. Artysta nieraz zbyt je stylizuje cyzelowaniem, aby dać kontur czysty i jasny. W rezultacie jest on zbyt ostry. Lecz kiedy Pompon unika tego, daje dzieła rozkoszne. Jego «Biały niedźwiedź» nie jest według mnie najlepszym dziełem. Robi wrażenie, jakby był pozbawiony szkieletu i muskułów, chociaż jako bryła jest świetny. Natomiast szczególnie udaje się Pomponowi ptactwo domowe. Te jego gęsi, kury, indyki mają kontur melodyjny, a modelunek smaczny, falisty, szeroko traktowany, który doskonale oddaje miękkość upierzenia. Jak dobrze gra światło i cień! Widzę w tym graniu światła i cienia dobroczynny wpływ Rodin'a, u którego Pompon długo był praktykantem. Ze szkoły Rodin'a jest również ta umiejętność świetnego podpatrzenia ptaków w ruchu.

Pewnego razu Pompon oglądając na wystawie rzeźby świetnie zbudowany akt, rzekł do młodego twórcy tego dzieła z właściwą sobie dobrocią: «Ma pan dużo talentu i dobrą wolę, lecz odradzam tę szorstką i chropowatą fakturę. Trzeba lubić materię, «epidermę». Pompon lubował się w materii gładkiej, po której łatwo ślizga się światło i nawet trochę tej gładkości nadużywał. Ale w zasadzie miał rację. Jako Francuza cechowało go poczucie miary i elegancji...

Nieraz, kiedy przychodzę do rzeźbiarzy francuskich, podziwiam ich, podziwiam ich inteligencję, ich ogromną wiedzę wielkich tradycji rzeźbiarskich. Można z nimi mówić o sztuce przedhistorycznej, asyryjskiej, egipskiej i greckiej, którą wszyscy lubią i której znają wszystkie okresy od myceńskiej do Pergamon, a potem o etruskiej, rzymskiej, gotyckiej, Odrodzenia — słowem, aż do dnia dzisiejszego. Jest to niewątpliwie duży plus, ale zarazem i minus, bo artystę nieraz ta tradycja przytłacza. Najlepiej widać to na dziełach Bourdelle'a.

Bourdelle zadziwia i odpycha.

Uczył się dużo u Faulguiera, Carpeaux, Dalou i u Rodin'a. Wawrzyny tego ostatniego nie dały mu spać.

Bourdelle to historyk hałaśliwy à la Hugo. Kilka lat temu zażenowała mnie jego wystawa w Oranżerii. Ma on wiedzę ogromną, mógłby nią wielu obdzielić, ale ją marnuje, trwoni w dziełach, których koncepcja jest chybiona. Czerpie tematy z historii, literatury, poezji, mitologii, a jak najmniej z życia. Propaguje idee, chce oświecać społeczeństwo, więc przemawia do niego tonem wzniosłym, patetycznym, krasomówczym, wielkim gestem. Portretom skromnych współczesnych mu ludzi nadaje wygląd patetyczny, dorabia im legendę. Buduje znakomicie w szerokich planach, lecz bez gracji i wdzięku. Jego dzieła to repertuar stylów starożytnych: egipskiego, asyryjskiego, greckiego. Z rzeźby greckiej przejął się okresem pergamskim zamiast zatrzymać się przed Fidiaszem lub Praksytelesem. Wszystko co skromne, naturalne i nieprzesadne nie interesuje go.

Pytałem się Maillola, co myśli o Bourdelle'u. Powiedział: «Oto wczoraj byłem u Rudiera (jego odlewnik) i widziałem tam «Centaura» Bourdelle'a. Nie ma tam ani kilograma mięsa...» W tym leży sedno rzeczy! Za dużo u Bourdelle'a poezji, a za mało ciała pulsującego krwią.

Udanym dziełem Bourdelle'a jest «Generał Alvear», nieudany natomiast «Mickiewicz». Nie jest to tylko moje zdanie, ale i najwybitniejszych rzeźbiarzy Francji, których pracownie od lat odwiedzam. To samo myśli o «Mickiewiczu» znająca się na sztuce publiczność francuska. W tym dziele jest liryka, patos, gest, ale to wszystko nie jest zorganizowane w formę jasną i skupioną. Nie łączy się ten pomnik z placem, na którym stoi. Robi pozatem wrażenie złożonego z części niezwiązanych w całość absolutną. Nie daje wrażenia stabilności, jasnej sylwety i przeładowany jest alegorią — wdziękami muzealnego repertuaru. Jest w nim rytm archaizmu Bourdelle'a, a nie monumentalnej, rzeźbiarskiej sztuki...

Dzieła Bourdelle'a nie inspirują dziś żadnego młodego rzeźbiarza.

Joseph Bernard posługiwał się z równą swobodą techniką taille-directe w kamieniu, co i techniką gliny, gałeczkami. Lubił także odlew gipsowy. Należy on tak samo, jak Halou do utalentowanych epigonów Rodin'a, pracujących bezpośrednio pod jego okiem. Odzywa się w nim skobieciała gracja, dekoracyjna arabeska kobiecych aktów w terakocie z XVIII stulecia Clodion'a i jego następców Pradice'a oraz Carpeaux w XIX wieku. Cechuje te dzieła manieryzm i ckliwość uczuciowa. Ta maniera spowodowała, że już «Dziewczynki z dzbankiem» robił z pamięci, bez modela, według koncepcji wyznaczonej na pamięć.

Miał naturalnie on i jego naśladowcy duże powodzenie w salonach. Dziś nikt na nim się nie wzoruje ani we Francji, ani w innych krajach...

To co Lucien Schnegg rozpoczął, a mianowicie powrót do portretu klasycznie pojętego w odróżnieniu od Rodin'a, u którego kontur zlewa się z atmosferą, a plany są w stałym ruchu — Despiau doprowadził do realizacji absolutnej.

Despiau nie ma nic wspólnego z potężnym, lecz brutalnym realizmem Houdon'a. Despiau jest czymś w rodzaju Stendhala w rzeźbie. Jest w nim moc pogodna i zrównoważona. Jego głowy kobiet posiadają intensywne życie, subtelność, wyrafinowanie i tę wielość kaprysu kobiecego, jaka cechuje współczesną kobietę francuską z inteligentnego środowiska. Aby to wydobyć, Despiau pracuje długo, cierpliwie, jakby wkradał się w intymne tajemnice swego modela.

Despiau to rzeźbiarz mający w sobie wielką tradycję francuską. Analizuje, ale w końcu doprowadza wszystko do skupionej wizji plastycznej, w której uzgadnia kontur, plany i światło. Jego modelunek jest precyzyjny. Podobnie jak Corot tworzy podczas pracy i nie ma żadnej idei à priori. Problem klaruje się u niego w czasie roboty...

Ma on cierpliwość i niezmąconą zaciętość twórczą. Nie ugniata mięsa, materii, ale plany układa dobitnie, zdecydowanie i z oszałamiającą naturalnością. Nie przesadza, ale oświetla. Umie patrzeć i nieustannie się kontrolować. Jego głowy nigdy nie są schematyczne, ale wyrażają bogate i intensywne życie. Dlatego już Rodin 30 lat temu serdecznie zachęcił go do pracy rzeźbiarskiej.

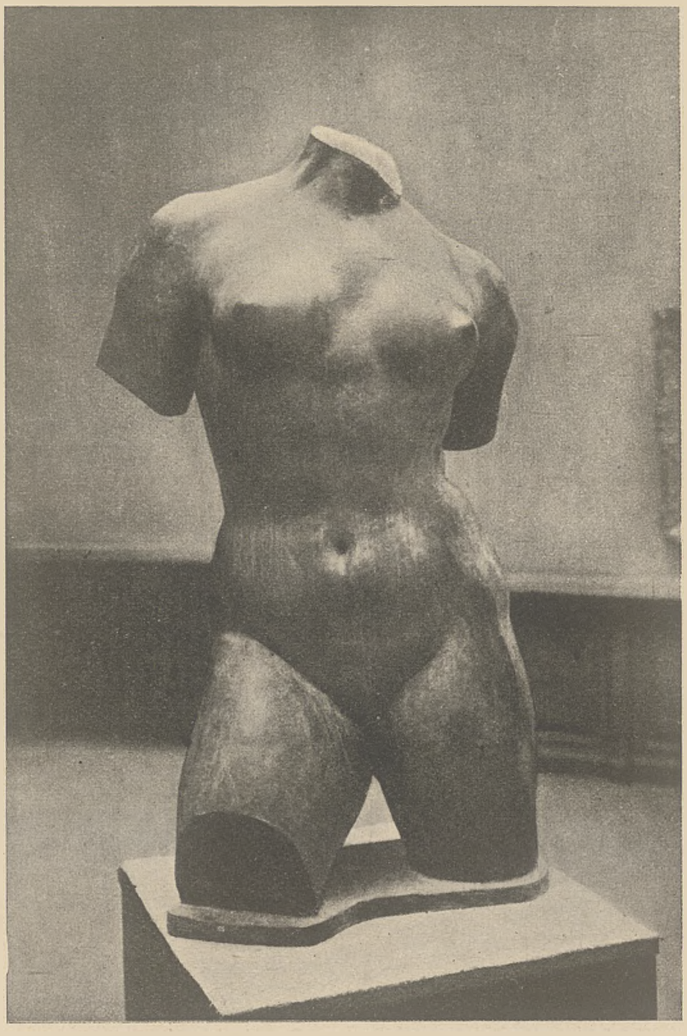


ARISTIDE MAILLOL *«MYŚL» (kamień)*

Despiau daje formę pełną, materię szlachetną, wibrującą i stałą zarazem. Osiąga to przez modelunek pewny, szeroki, ale nie mniej subtelny i finezyjny. Jego rzeźba jest wyrazem skupionej i zorganizowanej pracy instynktu i inteligencji rzeźbiarskiej. Odczuwa miarę, takt i elegancję. Dzieła jego mają rangę szlachetnego klasycyzmu francuskiego.

W duchu Despiau pracują jego przyjaciele Wlerick i Cornet...

Wlerick jest równocześnie doskonałym pedagogiem... Jego rzeźby odznaczają się natężeniem świetlistej wibracji. Łączy on w swych dziełach wpływy Rodin'a i swego nauczyciela Schnegga, a wreszcie wpływy Despiau... Modelunek Wlerick'a jest płynny, szeroko traktujący płaszczyzny, ale nie mniej wibruje, wyrażając zdrową zmysłowość.



ARISTIDE MAILLOL *TORS (brąz)*

Cornet'a cechuje cierpkość, zdrowie i oryginalne ujęcie otaczającego go życia. Dużo można się po nim spodziewać...

Młodzi rzeźbiarze w portretach ulegają wpływowi Despiau, a w traktowaniu aktu wzorują się na Maillol'u. Trzeba wśród nich wyróżnić takie nazwiska, jak: Osuf, Couturier, Deluol, Bouret, Raymond, Martin, Pryas, Jencesse, Beaninger, Mme Richier Germaine, Dideron i Damboise. Wszyscy ci rzeźbiarze wykazują duży talent.

W rzeźbie francuskiej ostatnich lat grają wielką rolę rzeźbiarze hiszpańscy, wnosząc naprawdę dużo oryginalności. Mówiliśmy już o znaczeniu Hernandez'a w taille-directe... Gargallo i Gonzalez tworzą rzeźbę za pomocą kutych blach z brązu, czyli rzeźbę płaszczyzn, próżni. Przyznaję, że nie emocjonuję się tą twórczością.

Byłem natomiast zawsze wielbicielem rzeźbiarza Manolo, którego uważam obok Despiau i Maillola za największego rzeźbiarza Francji dzisiejszej. To jest rzeźbiarz absolutny. W jego małej rzeźbie lub bas-reliefie wielkości pięści jest więcej monumentalności niż we wszystkich dziełach monumentalnych Bourdelle'a i jego naśladowców. Problemu absolutnej jedności w trójwymiarowości nikt tak, jak on nie rozstrzygnął. Manolo jest jak Maillol czystym wyrazem geniuszu rzeźbiarskiego krajów śródziemnomorskich. Przez niego idzie linia Greków V i IV stulecia i gotyków XIII wieku... On nie rozprasza się w wielkich rozmiarach, ale daje najwyższą doskonałość formy, kompozycji, zwięzłego modelunku, maksymum gracji rytmicznej ruchów i planów w kole czy trójkącie najmniejszym.

Manolo to szczyt zwięzłości i dosadności rzeźbiarskiego wyrazu...

...Teraz mam pisać o Maillol'u!... Nie ma nic łatwiejszego, jak pisać o Rafaelu, no i Maillol'u. Wszystko, co określa pojęcie «sztuka», już zużyto w stosunku do Rafaela. Podobnie jest z Maillolem. Jest on już od trzydziestu lat znany jako klasyk, jako Grek, kontynuator wielkiej tradycji rzeźbiarskiej, więc co się mówiło i mówi o sztuce greckiej, można odnieść do jego twórczości... Cóż mogę dodać?

W dzienniku artystycznym z roku 1909 czytałem sprawozdanie z Salonu Jesiennego, gdzie Maillol wystawiał swego «Cyklistę«. To dzieło dało powód sprawozdawcy do atakowania «impresjonisty» Rodin'a w imieniu nowego kierunku klasycznego, reprezentowanego przez Maillol'a, a mającego być decydującym kierunkiem nowego pokolenia.

Kierunek ten ma być wyrazem logiki, rozumu (raison) w przeciwstawieniu do symbolizmu i liryzmu Rodin'a. O głębi aspiracji klasycznych owego sprawozdawcy (a jest to charakterystyczne dla tego typu krytyki) świadczył dalszy ciąg artykułu, gdzie obok Maillol'a sypią się pochwały na knociarzy i impotentów...

W książce o rzeźbie współczesnej niemieckiej pisze pewien krytyk, że zerwaliśmy z barokiem, że sztuka klasyczna jest ja-



WENUS Z PERŁAMI (brąz)

ARISTIDE MAILLOL



CHARLES DESPIAU *PORTRET P. O. FRIESZ (brąz)*

sna, trzeźwa, racjonalistyczna... Wszystko to mówi się według «ewangelii» Wölflina... Piękne jest to, co jest spokojne i potężne.

Słowa takie, jak «trzeźwe», «jasne», «logiczne», «matematyczne», «racjonalistyczne» itp. mogą rozdrażnić płytkością treści. Artysta trzeźwy i logiczny nie może doznawać twórczego niepokoju, nie może być prawdziwym artystą. Lansowanie pojęć «trzeźwości» i «logiki» ma przejrzyste cele. Chodzi o to, aby obok takiego Maillol'a można było stawiać pompierów Bouchard'a, Landowskiego et Comp. i taką krytyką oszukiwać publiczność...

Maillol to genialny rzeźbiarz i nie ma nic wspólnego z impotentami Instytutu, Szkoły Sztuk Pięknych i Salonu «Artistes Français». Maillol ich nienawidzi i oni doskonale o tym wiedzą, ale obłudnie wmawiają w społeczeństwo, iż robią to samo, co Maillol, że tworzą «wielką, świętą tradycję», «sztukę klasyczną» itd. A to jest nieprawda, bo oni sztukę klasyczną fałszują.

Przeciwstawianie wielkiego artysty innemu wielkiemu twórcy, zestawianie dla celów degradacji dwóch wielkich twórczości odrębnych charakterem i koncepcją artystyczną, nigdy nie jest wyrazem miłości dla sztuki. Robią takie porównania fanatyczni zwolennicy Maillol'a, przeciwstawiając go — najsłabszym dziełom Rodin'a. Mówią, że Rodin szuka natury, a Maillol głównej idei, że Rodin daje kawały natury, a Maillol całość komponowaną, że Rodin nie dba o styl, o budowę, a Maillol budowę komponuje itp. Czytelnik takich krytyk karmi się ocenami jednostronnymi, wąskimi i płytkimi... A przecież, jeśli się weźmie pod ocenę takie dzieła Rodin'a, jak «Człowiek z epoki spiżowej», «Jan Chrzciciel», «Ewa», «Nagi Balzak» oraz kilka doskonałych aktów i portretów, to musi się stwierdzić, że są to arcydzieła rzeźby wszechświatowej.

W gruncie rzeczy Rodin i Maillol wzajemnie się uzupełniają. Obaj byli potrzebni dla rozwoju i egzystencji rzeźby francuskiej...

Odwiedziłem Maillol'a kilka razy w Marly le Roy pod Paryżem. Cały rok mieszka w swoim rodzinnym mieście Banyuls-Sur-Mer, nad morzem, a trzy miesiące wiosenne pracuje w swojej skromnej posiadłości w Marly le Roy.

Pracownia tonie w zieleni i widać czerwony dach przez drewniane, wiejskie ogrodzenie... Otworzyłem drzwiczki i stanąłem przed wysokim, czerstwym starcem, w brunatnym robotniczym stroju. Wygląda na zamożnego chłopa. Spojrzał na mnie ostro, chytrze, niebieskimi, świdrującymi oczyma. Już mówił mu o mnie młody rzeźbiarz, jego stały gość, Osuf.

Weszliśmy do pracowni. Zwykły, chłopski domek, gdzie Maillol tylko pracuje. Rozglądnąłem się: szereg robót w pracy. Przywieźli znany marmur «Pomona» od punktowania i teraz będzie dużo roboty. Obstalunek nowej repetycji tego znakomitego dzieła. Zaiste potężnie zbudowane, Rubensowskie, mięsiste ciało. Modelowanie szerokie gładkie i soczyste. Bije z tego ciała kutego mocarną, męską ręką, o formach zaokrąglonych, po których światło spływa niewstrzymanym pędem — chuć, zmysłowość żywiołowa, elementarna. Programowe dzieło! Intymna emocja myśli artysty w marmurze...

Widziałem dalej nieduży kamień na ukończeniu, taille-directe. Artysta stanął przed nim i krytycznie patrząc na swoje dzieło, mówi: «Trzeba dać więcej żaru (plus de chaleur), więcej objętości»...

Rozglądam się dalej. W kącie widzę glinę pokrytą mokrymi ścierkami. Obok na cokole czerwony, nieduży marmur. Spojrzałem na niego. Byłem oszołomiony. Biła z tego marmuru taka rozkosz, upojenie zmysłowe, iż nie chciało się wierzyć, że



CHARLES DESPIAU *PORTRET PANI S. (brąz)*



CHARLES DESPIAU *DZIEWCZYNKA (kamień)*

ten hymn miłości, dosytu i użycia mógł stworzyć człowiek mający 74 lat!

Ale zdumienie moje było jeszcze większe, gdy Maillol zdjął chustę zakrywającą duży kamień, który właśnie ciosał. Pytam: «Mistrzu — lubi pan kamień więcej, niż glinę?» Maillol odpowiada: «Ja przede wszystkim cenię rzeźbę i najchętniej pracuję w marmurze, kamieniu i terakocie. Lubię twardy kamień. Trzeba uderzyć mocno. Pomniki mego kraju są rzeźbione w twardym kamieniu...».

Trzeba pamiętać, iż Maillol jest Katalończykiem, co prawda z terytorium francuskiego, ale do swego kraju całą duszą przynależy. Jego ziemia, to jego światło i oddech.

...Po chwili milczenia dodaje: «Rodin nigdy nie robił w kamieniu, ani w marmurze. Kiedy był u mnie na kilka lat przed śmiercią, to mi się przyznał, że żałuje, iż nie obrabiał marmuru. Robili mu marmury jego praktykanci. To nie jest to samo, co samemu obrabiać marmur lub kamień. Robota w kamieniu daje radości i zawody, ale trzeba trudności przezwyciężyć, a wtedy osiąga się zadowolenie...». Potem Maillol złorzeczył tym, którzy jak Landowski pozwalają innym wykończyć dzieło. Fabrykanci rzeźby!

«Ale mistrz również robił brązy?» — wskazałem na brąz «Venus avec collier» w ogrodzie. Maillol uśmiechnął się chytrze: «Trzeba żyć, trzeba zarobić... Kamień zabiera mi cztery lata, a nawet więcej...».

Pokazuje mi rysunki. Jest ich pełno w tekach i we wszystkich kątach. Mówi do siebie, pokazując mi jeden z nich: «C'est de la joie...».

Patrząc na «Venus avec collier», na jej majestatyczną budowę ciała, modelowaną z mistrzostwem wyjątkowym, zauważyłem, iż głowa jest bez wyrazu. Pochodzi to stąd, że Maillol nie lubi portretu. Te portrety, które znam są słabe.

Mówił do mnie: «Rodin musiał mieć model przed oczyma, ja tego nie znoszę. Robię rysunki z modela w przeróżnych pozach i pozycjach i według tych rysunków pracuję...»

...Była niedziela, dzień jasny. W ogrodzie tonęły w zieleni rzeźby. Przeszliśmy na podwórko. Maillol pracuje na odlewie gipsowym, który mu przywieziono. Ale nie jest zadowolony z powiększenia. Wszystko trzeba przerabiać. Pracuje w plenerze. Figura będzie stała na placu... Już on ją dobrze ustawi!

Opracowuje cierpliwie, nie spiesząc się, jednocześnie szereg dzieł i dzieła dojrzewają, jak drzewa w ogrodzie... Tęgi, mocarny kamieniarz! Tacy byli gotycy!

Maillol wywarł głęboki wpływ na rzeźbę francuską. Również za granicą ma dużo naśladowców.

Leon Drivier jest niesłusznie uważany za jednego z imitatorów Maillol'a. Znam dobrze jego twórczość, którą rozwinął zupełnie niezależnie od Maillol'a, chociaż bez wątpienia ma te same aspiracje greckie, co tamten.

Drivier zrobił kilka dzieł doskonałych, np. «Młoda Amerykanka». Kontur subtelny, nerwowy, w duchu florenckim, ale niemniej modelunek wyjątkowo mocny i wrażliwy...

...Malfray to doskonały rzeźbiarz, oryginalny, chociaż długo praktykował u Maillol'a. Niezrównane są jego bas-reliefy.

Marcel Gimond wywiera wielki wpływ na młodzież dzięki swojej kulturze i inteligencji. Początkowo był mocno pod wpływem Maillol'a, lecz zrobił wysiłek, uwieńczony powodzeniem i uwolnił się od zależności od swego mistrza...

Z rosyjskich rzeźbiarzy, zupełnie już zaaklimatyzowanych, podobnie jak Hiszpanie i obdarzonych szczerym talentem, dysponujących wiedzą i umiejętnością, przede wszystkim trzeba wymienić Loutchanskiego, którego wyjątkowo ceni młode po-



CHARLES DESPIAU *AKT (brąz)*

kolenie francuskie, a następnie M-me Orłow, która z umiłowaniem pracuje w drzewie. W końcu należy się wzmianka Indenbaumowi....

Rzeźbą murzyńską interesuje się Francja od lat trzydziestu. Umiłowanie tej magii czarnej szerzyło się razem ze snobizmem, z gwałtownymi krytykami i przesadnym entuzjazmem. Już Elie Faure twierdził, że absolutny instynkt rzeźbiarski jest tylko u murzynów. My nie jesteśmy tego zdania. Elie Faure, jak i Eugenio d'Ors żonglują ostrymi i paradoksalnymi powiedzeniami. Niemniej jednak rzeźba murzyńska ma dużo odrębnego czaru i autentycznych zasług plastycznych.

Guillaume Apollinaire pierwszy zrobił dużo dla jej zrozumienia. On odkrył, iż w tej rzeźbie kombinuje się pierwiastek ludzki i zarazem zwierzęcy....

W apologii tej rzeźby Clouzotet Level, omawiając fetysza o postaci kobiecej, podkreśla zdecydowanie w wykonaniu, pełność planów, geometryczne linie rzeźbiarskie i linearną dekoracyjność powierzchni. Dla mnie jednak najgłówniejszą cechą jest to, co zresztą zadziwiało artystów: absolutne uproszczenie ciał. Ciało to wprost stożek lub walec. Te rzeźby rzeczywiście budowane są, jak architektura. Dlatego niektórzy teoretycy stawiają pytanie, czy w rasie czarnej nie należy szukać źródeł geniusza artystycznego Egiptu. Tak mniemał hr. de Gobineau.

Sztuka murzyńska przewraca nasze pojęcia estetyczne, pojęcia harmonii i proporcji, oparte na kulturze greckiej i humanistycznej. Wpływ tej rzeźby uwydatnia się szczególnie na kubistach. Zadkine w swojej rzeźbie stara się zespolić ducha rzeźby greckiej z uproszczeniami murzyńskiej rzeźby i skomplikowanymi abstrakcyjnymi spekulacjami. Konstanty Brancusi dąży do rzeźby absolutnie architektonicznej i chce doprowadzić ciała ludzkie do form czysto stereometrycznych. Ożywia te formy przez wyszukaną materię...

Henri Laurens i Lipchitz również wpływom rzeźby murzyńskiej ulegają, ale podczas gdy pierwszy humanizuje swoją sztukę przez wprowadzanie uczucia zmysłowości, drugi doprowadza swoje dzieła do stanów zupełnie abstrakcyjnych, do hermetyzmu intelektualnego.

Jacques Lipchitz jest głęboką inteligencją artystyczną, lecz pozostaje w ciągłej walce ze sobą samym i światem. Ten kubista niezmiernie podziwia Rodin'a i znajduje w nim potęgi ogromne, nieznane. Mówi o nim: «C'est le père de fauves».

Zrobiłem może zbyt szybki, zbyt sumaryczny przegląd współczesnej rzeźby francuskiej, ale trzeba kończyć. Dlatego ograniczę się tylko do uwag końcowych:

Sztuka rzeźbiarska naszego stulecia tworzy w konflikcie doktryn, koncepcyj i idej, walczących lub poróżnionych z sobą. Chwilami zdaje się, iż chwieją się podstawy tej sztuki. Czy rzeźba wyjdzie zwycięsko z tego przesilenia, okaże przyszłość. W sztuce nie ma osiągnięć, nowych zdobyczy i zwycięstw bez walki, bez wysiłku i poszukiwań.

Rozwój rzeźby, jak każdej gałęzi sztuki, jest uzależniony od warunków socjalnych, ekonomicznych i politycznych. Jeżeli społeczeństwo będzie obojętne dla prawdziwej i pięknej rzeźby, dla sumiennych wysiłków, jeżeli ono nie będzie odczuwać potrzeby prawdziwej sztuki rzeźbiarskiej, to największa ofiarność artystów nic nie pomoże. Rzeźba jest sztuką kosztowną.

Naczelnym hasłem rzeźby jest słowo: Forma. Ta forma jest zresztą fundamentem każdej gałęzi sztuki, w szczególności malarstwa, rzeźby i pięknej architektury.... Byłoby rzeczą pożądaną, aby te trzy sztuki związała racjonalna i harmonijna współpraca. Może kiedyś do tego dojdzie...

Tymczasem tworzą rzeźbiarze prawdziwi w samotności swych pracowni. Spełniają oni misję artystyczną, bo stoją na straży Formy, która jest bazą kultury humanistycznej. Tym duchem strzeżenia największych wartości humanizmu była rzeźba francuska zawsze przepojona i opromieniona.

Franciszek Biedart.



CHARLES DESPIAU *AKT Fragment pomnika Duruy (brąz)*



ANTOINE BOURDELLE *CENTAUR (brąz)*



ANTOINE BOURDELLE *POPIERSIE ANATOLA FRANCE'A (brąz)*

NAUKI BOURDELLE'A

(Wypowiedzi zebrane przez Marie Dormoy)

— Przede wszystkim praca wasza powinna być zorganizowana w waszej głowie, powinniście mieć plan, jeżeli bowiem jakaś praca nie jest zorganizowaną, to nie jest dobrą pracą. Z chwilą kiedy plan jest gotowy, rozpoczynacie dzieło i rozpoczynacie je we wszystkich punktach naraz. Trzeba robić szybko, widzieć całość, ustalać profile, starać się, by sobie odpowiadały geometrycznie; profile są niezliczone, są ze wszystkich stron. Jeżeli zrobicie tylko jeden profil, nie zrobicie żadnego. One muszą zależeć jedne od drugich, bo profile i bryły powinny dawać cyfrę totalną. Jeżeli jeden plan jest dobry to i reszta jest dobra.

— Jeżeli jakaś linia przecina pewien punkt, nie jest to rzeczą przypadku, lecz celowo zmierza do innej linii. Jeżeli w figurze zrobicie plan, nie może on być dobry, sam w sobie, lecz musi być dobry przez stosunek do zespołu całości innych planów. W postaciach Partenonu, nie wiem czy brzuch pewnej figury jest piękny sam w sobie, czy oko jest dobrze zrobione, lecz piękne są przez doskonałą harmonię z całością.

Wszystkie części dzieła muszą być logicznie zestawione, nic nie powinno być pozostawione przypadkowi. Rzeźba wymaga tyleż precyzji co wiedza. Tak samo, jak Pasteur powtarzał od nowa sto razy to samo doświadczenie, aby się przekonać że jest trafne, tak samo artysta powinien rozpoczynać sto razy to samo studium, aby dojść do realizacji swoich poszukiwań.

— Rysunek jest podstawą wszystkiego i rysunek jest prawdą, a pierwszym warunkiem dzieła sztuki jest prawda. (Obrysowujcie kontury i nie zaokrąglajcie palcem. Nie dodawajcie grudki gliny w tym miejscu aby trochę dalej usuwać inną; ścinajcie bryły narzędziem).

— Trzeba kończyć dzieło sztuki zachowując mu świeżość narodzin; a osądza się dzieło w wiele lat po skończeniu. Dużo rzeczy podoba się nam w chwili, gdy je kończymy, a jednak po kilku latach sądzimy je, jako niedobre.

— Zanim się przejdzie do powierzchni, trzeba się zająć wewnętrzną budową, wyszukać co jest w przejściu między jedną rzeczą a drugą. Nie ma jednego stylu ani kilku stylów, jest tylko poszukiwanie prawdy. Im bardziej wnikliwy jest artysta — tym jest swobodniejszy.

— Konstrukcja, to zbudowanie kośćca przed szukaniem formy zewnętrznej. Poza konstrukcją stoi kompozycja, która jest równowagą doskonałą części. Posąg musi być skomponowany, to znaczy zrównoważony... Posąg czy jakiekolwiek dzieło sztuki godne tej nazwy jest rzeczą skomponowaną, zbudowaną przez rozum; a nic nie powinno przewyższać rozumu.

Równocześnie dzieło skomponowane powinno być zdyscyplinowane, to znaczy, że szczegół powinien odpowiadać całości, a całość szczegółowi; i każdy szczegół powinien uczestniczyć w całości. Jedna linia wpływa na powstanie drugiej, jedna miara daje drugą; wielkość małego palca daje miarę czaszki:

— Głowa frontonu w Olimpii jest zrobiona dla całości rzeźbiarskiej i architektonicznej. Podnosi piękno całości, a całość podnosi jej własne piękno.

— Deformacja jest aż nadto łatwą i wielu wyobraża sobie, że deformując (na chybił trafił) nadają sobie piętno geniuszu. Jest w tym błąd, gdyż wszelka deformacja, która nie ogranicza się do wiedzy jest dziełem jałowym; ani dziwaczność, ani brutalność nie były nigdy siłą.

— Rzeźba zawiera w sobie wszystkie inne sztuki. Rzeźbiarz musi być architektem, aby zbudował swe dzieło, musi być malarzem, aby zestawić w nim cienie, światła i walory, musi być złotnikiem, aby wycyzelować szczegóły. Rzeźba musi wyrastać z architektury jak owoc na drzewie. Rzeźba jest kwiatem architektury i ona sama jest architekturą brył, to geometria, miara, precyzja, logika.

Rzeźba jest współczynnikiem architektury.

— Artysta musi być jednocześnie trzeźwy i wzruszony. Jeśli nie odczuwa wzruszenia, nic nie stworzy. Jeśli jest zanadto wzruszony, nie będzie dość jasny i ścisły. Szał jest złą rzeczą, ci co się zabijają to ludzie chorzy, a mistycy są ludźmi bez głowy i mało poważnymi. Aby być artystą trzeba być zarazem świętym i wściekłym psem.

Marie Dormoy
Tłum. *Irena Zbigniewiczowa*



ANTOINE BOURDELLE «*SIŁA WEWNĘTRZNA*» *(brąz)*
detal z pomnika Alveara



MATHEO HERNANDEZ *HIPOPOTAM*

LOUIS HAUTECOEUR

O RZEŹBIARZACH FRANCUSKICH

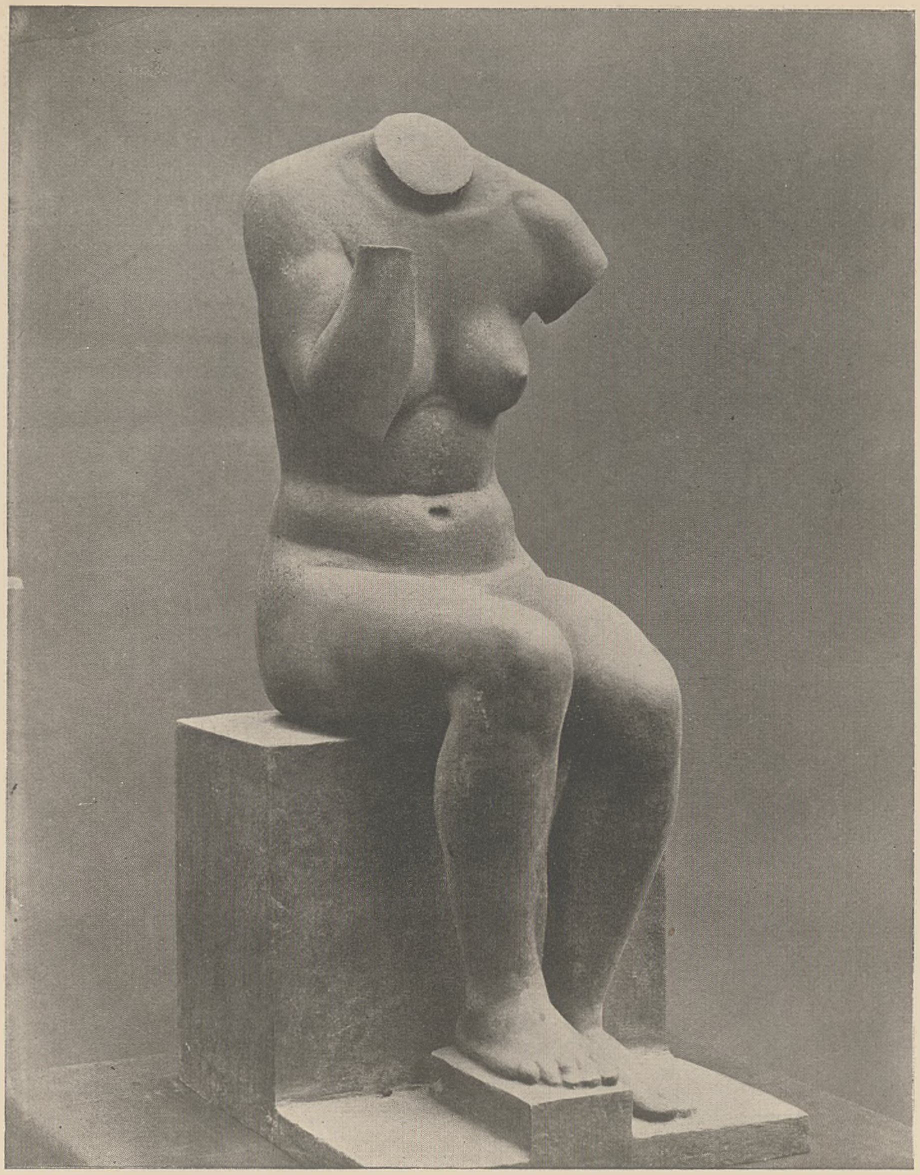
(z katalogu do Wystawy Rzeźby Francuskiej w I. P. S-ie w r. 1935)

Rzeźba francuska jest — być może — mniej znana niż malarstwo francuskie. Nie są co prawda nieznane nazwiska rzeźbiarzy, jak Rodin, Bourdelle, Maillol, Despiau, lecz liczni i dobrzy rzeźbiarze, jakich mamy dzisiaj, nie uzyskali takiego rozgłosu w Europie, jak ich koledzy malarze. Przyczyny tego faktu są różnorodne. Rzeźby nie jeżdżą po świecie równie łatwo jak obrazy. W samym Paryżu wystawy obrazów są o wiele częstsze niż wystawy rzeźb i są o wiele więcej uczęszczane. Malarze skłaniali się chętniej do modnych kierunków intelektualnych, skutkiem czego dzieła ich dostarczyły krytykom sztuki, którzy są przeważnie literatami, więcej tematu niż dzieła rzeźbiarzy. W tak zwanej szkole paryskiej (L'Ecole de Paris), która powstała z artystów przybyłych ze wszystkich stron świata, było więcej malarzy niż rzeźbiarzy i ich kraje ojczyste śledziły z zainteresowaniem ich eksperymenty paryskie.

Rzeźbiarze francuscy — oczywista rodowici Francuzi — podobnie jak i malarze francuscy, nie dowierzają teoriom abstrakcyjnym. O ile malarz może bez narażania się na koszta eksperymentować na kawałku płótna — rzeźbiarz natomiast musi zrobić formę, odlew gipsowy, odlew w brązie, kuć w marmurze — wobec czego okazuje więcej przezorności. Nie znaczy to, aby rzeźbiarze ignorowali współczesne życie artystyczne. Dzieła takie, jak braci Martel, dowodzą wpływu kubizmu, podobnie jak w przeszłości Rodin szukał w impresjonizmie swej gry świateł, a we «Wrotach Piekielnych» dał wyraz symbolizmowi i to jeszcze romantycznemu. Podobnie Bourdelle, entuzjasta metop z Selinontu i wzorów archaicznych, wykazywał upodobanie dla prymitywu, które chociaż różniło się co do przedmiotu, nie mniej wywodziło się z tego samego ducha, jaki ożywiał Gauguina i jego przyjaciół. Jeśli terrakoty Maillola przywodzą na myśl starą cywilizację śródziemnomorską, z której wyrósł ten francuski Katalończyk, to budzi on w nas raczej wspomnienie niż możność porównywania.

Współcześni rzeźbiarze francuscy — podobnie jak i ich poprzednicy, troszczą się w pierwszej linii o walory plastyczne. Kraj nasz był zawsze krajem rzeźbiarzy, gdyż w kraju tym wszędzie wyłania się skalista opoka, na której on leży. Kamień nasz zmusza artystów do szerokich cięć dłuta. Jest on szlachetny, ale nie posiada tej subtelności marmuru, która pozwala na wszelkie fantazje i wirtuozerie. Nasze wapienie zawierają częstokroć ziarna krzemienia i dłuto — chociaż ustawicznie ostrzone — nie może drobić się w szczegółach — sam materiał narzuca mu respekt dla dużych płaszczyzn. To też rzeźbiarze nasi — czy to kamieniarze, którzy rzeźbili sceny figuralne na katedrach, czy to dekoratorzy naszych ogrodów z siedmnastego i ośmnastego wieku kierowali się zawsze poszukiwaniem masy.

Pojęcie masy nie jest jednak równoznaczne z masywnością. Rzeźbiarze nasi nigdy nie czuli się zobowiązani do kolosalności lub deklamatorstwa. Poczucie umiaru nigdy nie zanikło w naszym narodzie. Rzeźbiarze francuscy byli zawsze wrażliwi na elegancję linii i wdzięk arabeski. Sztuka ich jest zwarta — ale nie sztywna. Popatrzcie na figury: nie gestykulują — trwają w spoczynku. Są pełne siły potencjonalnej, ale nienawidzą paradnych gestów, nie wywijają rękami, nie mają nóg zesztywniałych, nie znoszą okrzyków nienawiści i deklamatorstwa. Nie



JEANNE POUPELET — *TORS (brąz)*

mają one pretensji, aby zwracać na siebie uwagę przez pozy teatralne. Lekkie nachylenie torsu wystarcza — jak w czasach Praxytelesa, aby wydobyć piękną okrągłość linii — a ruch spoczywającej kobiety wydobywa całą szlachetność jej formy.

Ponad tak drogą dla innych narodów ekspresję, rzeźbiarze nasi przekładają wytrwałą miłość piękna, które polega na równowadze mas i rytmie linij. Lecz piękno to nie jest odarte z życia, nie jest tą pięknością znieczuloną, o której marzą niektórzy Parnasiści. Piękność ta jest częstokroć w pełni ożywiona duchem, lecz nie duchem konceptów, którymi zachwycał się barok, lecz duchem, który rodzi się z gry linij, z przeciwstawności kształtów, i który tak jak w Reims, jest uśmiechem tego piękna.

Prawdziwa oryginalność nie polega na tym, aby nie robić tego co robią inni, ale na tym, aby to samo robić lepiej. Nie polega na tym, aby się odróżniać od innych, lecz, aby być sobą. Oczyścić swój umysł ze wszelkich pomysłów, ze wszystkich przypadkowości, z wszystkich tych mielizn, jakie nanoszą moda, teorie i uwielbienia — a podjąć się pracy kartezjańskiej — znaczy to, dokonać dzieła trudnego. W tej epoce zamieszania powojennego, kiedy tak wielu malarzy wysłuchiwało mówców pracownianych, filozofów jednodniowych i kawiarnianych myślicieli — wielką zasługą naszych rzeźbiarzy było to, że... rzeźbili.

Louis Hautecoeur.

Tłum. *Kazimierz Mitera.*



MANOLO *KOBIETA Z WIADREM (terakota)*

PIERRE FRANCASTEL

WYSTAWA FRANCUSKIEJ RZEŹBY W WARSZAWIE W ROKU 1935

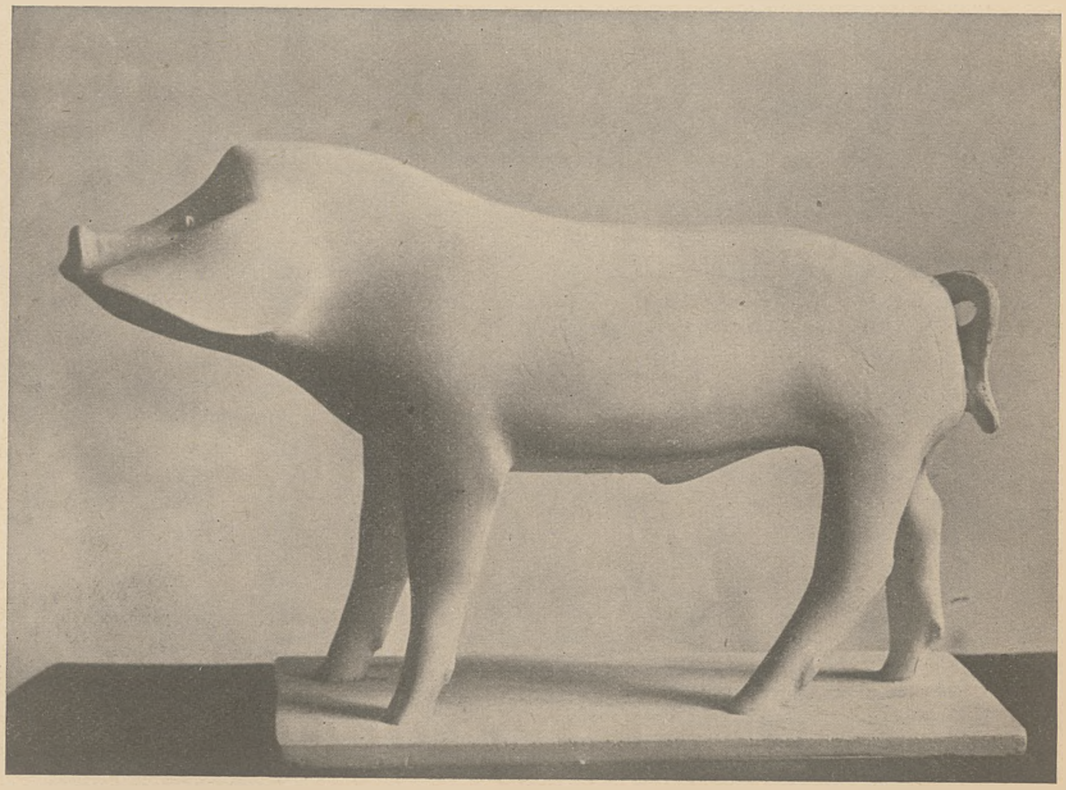
(WYJĄTKI ZE WSTĘPU DO KATALOGU)

Przede wszystkim chodziło o to, aby pokazać dobór dzieł prawdziwie nowoczesnych. Tu jednakże należało przeprowadzić wybór i określić na czym polega modernizm francuskiej sztuki. Wszyscy zgadzali się na jedno: nie chodzi o pokazanie w Warszawie serii dzieł reprezentacyjnych z okresu wielkiego wzlotu rzeźby francuskiej około roku 1900, lecz o wykazanie, że ruch ten, mający już charakter czegoś minionego, objawia obecnie swój ciąg dalszy.

Lecz o ile zasada ta narzucała się, prawdę powiedziawszy, sama przez się, o tyle przeprowadzenie jej nie było łatwe.

Nie chciano urządzać wystawy rodinowskiej, a jednak nie można się było uchylić od pokazania niektórych, najbardziej charakterystycznych dzieł tego, który jest ojcem rzeźby nowoczesnej, nietylko we Francji, ale i poza jej granicami. Postanowiono wobec tego pokazać Rodina w jakimś dziesiątku znamiennych dzieł. I tu wybór stawał się trudny. Uważano, że byłoby dobrze pokazać publiczności dwie wielkie rzeźby: «Wiek Bronzu» i «Balzaka». Pierwsza — to Rodin klasyczny, niezrównany wyraziciel pulsującego życia, lecz wierny umiarkowaniu i czystości suchej linii. Druga jest przejmującym świadectwem wizjonerskiego geniuszu rzeźbiarza i zarazem jednym z dzieł, które najbardziej nawiedzało wyobraźnię jego współzawodników z całego świata.

Zwiedzających wystawę musiało uderzyć przeciwieństwo między liryzmem Rodina a powściągliwością jego następców,



FRANÇOIS POMPON *WARCHLAK*



MANOLO *TOREADORZY (terakota)*

takich jak Drivier, Despiau, czy nawet Maillol. Możnaby powiedzieć, że dzisiejsi rzeźbiarze francuscy, to niewdzięczni synowie Rodina. W rzeczywistości, dzieło Rodina jest tak rozległe i tak doskonałe w tylu dziedzinach, że mógł się stać równocześnie ojcem romantyka jakim jest Bourdelle, i «klasyka» jakim jest Despiau.

I właśnie dokoła tego klasycyzmu rzeźby francuskiej toczyła się większa część dyskusji. Zdaje się, iż wiele osób uderzył fakt, że równie klasycznymi okazały się akty Despiau, jak «Tors» Maillola.

Dla nich wymowa kształtów wystarcza sama sobie i niepotrzebne jej są elementy pośredniczące. Wreszcie wyrobili sobie pojęcie piękna nieco masywnego. Może to do pewnego stopnia zdziwić tych, którzy wyobrażają sobie, że istotny duch francuski, to jedynie elegancja i światowy wykwint. W szczególności zwróciła uwagę ciężkość nóg u prawie wszystkich postaci kobiecych i stała się przedmiotem krytyki ze strony publiczności. A właśnie w tej ciężkości jest wyraźna zasada. Czyni ta masywność nóg np. z «Ewy» Despiau, mimo całego nieco przewrotnego wdzięku twarzy postać potężną, na miarę jakiegoś portyku katedralnego, i pozwala, by jego «Tors» roztaczał urok dziewczęcy, nie sprawiając bynajmniej wrażenia czegoś wątłego czy wdzięczącego się. We widocznym postanowieniu modelowania tylko płaszczyzn tak szerokich, aby dla gry światła dawały płaskie powierzchnie, wyraża się troska o rozwiązanie zagadnień wyłącznie rzeźbiarskich i o wyrwanie rzeźby z pod panowania rysunku linearnego.

Marmur nie cieszy się względami dzisiejszych prawdziwych artystów. Począwszy od Rodin'a, rzeźbiarze francuscy mając na usługach ekipę świetnych brązowników, pracują przede wszystkim w metalu. Sam Rodin jest typem urodzonego brąziarza. Powołanie jego obudziło się z dniem, gdy odkrył radość ugniatania gliny. W niej to pracując, szukał przez całe życie swych pomysłów, czego dowodem liczne szkice (makiety) w muzeum w Meudon. Chętnie pozostawiał kamieniarzom punktowanie marmurów, które grają rolę egzemplarzy wyraźnie przemysłowych w przeciwieństwie do cudownych seryj jego brązów. Z pewnością, i tu również musi uciekać się do pomocy technika, lecz ma możność go natchnąć i nim kierować. Niejedna praca Rudiera jest z gatunku włoskich odlewów odrodzenia.

Można było zobaczyć na wystawie warszawskiej różnorodność wczorajszej i dzisiejszej paryskiej sztuki brązowniczej: brązy zielone i gładkie, jasne lub ciemne; brązy czarne, wywołujące błyszczącą i ścisłą grę światła i podkreślające geometryczną budowę brył; patyny bez połysku, jakby zadymione; cenne złoto popiersi. To cała wiedza, w której rodzi się dla miłośnika pewnego rodzaju przyjemność zmysłowa.

Pierre Francastel

Tłum. *Pelagia Potocka.*



AUGUSTE RENOIR *RYSUNEK*

JACQUES DE LAPRADE

RENOIR A RZEŹBA

(Rozmowa z Marcelem Gimond'em)

W jednym z numerów Beaux-Arts 1934 zamieścił znany krytyk sztuki Jacques Laprade wywiad o rzeźbie Renoir'a z artystą rzeźbiarzem Marcelem Gimond'em. Wywiad ten zamieszczony poniżej poprzedza krótki wstęp Laprade'a, w którym autor podkreśla i uzasadnia doniosłość wpływu Renoir'a na rzeźbę współczesną.

Jako dorobek rzeźbiarski Renoir'a uważa Laprade nie tylko rzeźby wielkiego malarza, lecz może nawet większą wagę przywiązuje do jego obrazów i rysunków. Zdaniem autora i Renoir i Maillol, chociaż pracowali na odrębnych terenach przyczynili się do odnalezienia, odmłodzenia i przekształcenia tradycji rzeźby, która w tym czasie chyliła się ku upadkowi, powołując ją z powrotem do życia. Życie to — pisze autor — jest intensywne i głębokie. Względy, jakimi cieszyli się w tych ostatnich latach malarze, odciągnęły nieco miłośników i krytyków od rzeźby ówczesnej. Tymczasem w jej ciele krążą żywotne soki francuskiej rasy. Trzeba zatem określić, co Renoir dał rzeźbie. Laprade poświęca następnie parę słów twórczości Gimond'a, podnosi zarówno jego talent, jak i analityczny sąd i bystrość obserwacji, i dodaje, że chętnie słuchał Gimond'a komentującego «twórczość takiego artysty instynktu, jakim był Renoir».

«— Instynktu? Oczywiście», powiada Gimond. «Lecz umiał on zrozumieć lekcję mistrzów. Jego podróż do Włoch zaważyła poważnie na jego życiu artystycznym. Przywiózł z niej entuzjastyczny podziw dla Rafaela. Lubił Girardona i Clodiona. Nie należy tu jednak mówić o wpływach. Jego prawdziwy temperament po prostu wyżywał się dzięki zetknięciu się z tymi dziełami».

«Nie jest on tak daleki od Ingres'a, którego zresztą bardzo



AUGUSTE RENOIR *PRACZKA (brąz)*

lubił. Lubił też Corota, który sam jest bliższy Ingres'a, niż się to na ogół przypuszcza. Tradycja Ingres'a jest — coprawda — bardziej formalna, bardziej rozmyślna. Lecz i Ingres i Renoir mają bezustannie na myśli bryłę. Obaj mają poczucie ciągłości formy. Dwa pociągnięcia Ingres'a — a bryła gotowa. Ingres jest bliższy prymitywów, którzy obrysowują formę zgodnie z pojęciem, jakie o niej mają. Jest bardziej abstrakcyjny. Renoir daje więcej podobieństwa przedmiotu. Jeden i drugi lubi styl: obaj generalizują. Ten zmysł uogólnienia był właśnie w czasie panowania realizmu wielką zasługą Renoira. Lecz Ingres wychodząc z modela — podnosi go do znaczenia typu. Renoir stwarza typ zgodnie ze swym pojmowaniem natury».

— A jednak powiadają, że w swej pracy inspirował się modelem.

«Miał zawsze modela przed sobą. Naturalnie nie kopiował go. Model był dla niego środkiem egzaltacji. Komponował podług natury. Widział naturę taką, jaką chciał, żeby była.

Niech Pan zwróci uwagę, iż miał cudowny dar wyczucia proporcyj. Dar ten spotykamy u Maillola, Deraina, w pejzażach Coubine'a...

Wielkie znaczenie przywiązywał do wdzięku. Sztuka jego jest pełna zmysłowości. W tym leży wielka zaleta ludzi instynktu: nie można stać się wdzięcznym czy czarującym z rozmysłu».

— Co doprowadziło go do stworzenia tych nowych form?...

«Atmosfera ścieśnia, uszczupla posąg, ten zaś dąży do rozprzestrzenienia się. Jest to walka, ale jest w niej również pewien punkt właściwy: znaleźli go tacy, jak Greco, Renoir, Maillol.

«Tak oto doszedł Renoir do rozwinięcia formy, do wyposażenia jej w pełnię zdrowia i w maximum objętości i bujności. Ingres również mawiał, iż trzeba formie dać dużo zdrowia, że należy modelować okrągło i bez widocznych szczegółów, że lepsza jest jedna wielka forma od trzech małych. A Cézanne mówił: «Pełnia formy jest wówczas, gdy barwa jest nasycona«.

Renoir dał nam smak formy pełnej. U niego jedna forma jest związana z drugą. Formy te łączą się z tłem. Malarstwem jego kieruje duch płaskorzeźby. On to dał formie zwartość, on też dał jej wagę. W owym czasie Renoir, jedyny prócz Cézanne'a, przeczuł te rzeczy.

Dopatrywano się w nim czasem impresjonisty. Nic bardziej fałszywego. Impresjonizm nawiązuje do zewnętrznej formy rzeczy. Dla Renoira natura była słownikiem, w którym szukał tego, czego jego wyobraźnia i wiedza nie potrafiłaby wynaleźć. Nic nie jest dalsze od rzeźby, niż impresjonizm.

Renoir jest pokrewny Maillolowi. Wpływ ich obydwu zaznacza się prawie u wszystkich młodych rzeźbiarzy».

— Czy nie jest dziwne, że szukali oni zasad swej sztuki u malarza?

«Raymond Cogniat[1]) mówi bardzo słusznie, iż temat na obrazie Renoira komponuje się i zachowuje się w przestrzeni, jak rzeźba, że artysta zdaje się obracać dokoła przedmiotu, by znaleźć jego prawdę, że daje mu jego formę rzeczywistą, nie licząc się z ubocznymi szczegółami miejsca czy ubrania, a światło podkreśla tę prawdę, nie deformując jej; że forma wybija się i panuje nad otoczeniem».

— Nie przeciwstawiajmy jednak, ciągnie dalej Gimond, Renoirowi Cézanne'a. Nie warto zastanawiać się nad cechami, które mimo wszystko pozostają podrzędne. Obaj, Renoir i Cézanne modelują kolorem, zastępują walor barwą. U jednego i drugiego dostrzegam rytm, który wiąże jedno ciało z drugim i który sprawia, iż ciało partycypuje w atmosferze. Czyż Cézanne, który mawiał, że wszystko w naturze sprowadza się do kuli, nie miał również brył na myśli?

«Wróćmy do Renoira. Mówiliśmy o mnóstwie falistych i żywych linij, które składają się na jego płótna. Proszę zauważyć, że te arabeski nie rozwijają się na dwóch planach, łączą one figury i pejzaże na trzech planach. Stąd jedność plastyczna i żywa jego prac i ich bogactwo, które pochodzi z ich siły sugestywnej, nie zaś naśladowniczej. Sztuka Renoira

[1]) We wstępie do katalogu paryskiej wystawy rzeźb Renoira (Uw. Redakcji).



AUGUSTE RENOIR *ZWYCIĘSKA WENUS (brąz)*
(Foto Beaux Arts)



AUGUSTE RENOIR *MACIERZYŃSTWO (brąz)*
(Foto Beaux Arts)

odpowiada niepokojowi, który w najwyższym stopniu przeżywała sztuka barokowa».

Lecz nie o to chodzi, by przejąć po prostu dziedzictwo wielkiego artysty. Należy je powiększyć. Trzeba iść dalej. W czasie, kiedy rzeźby pozbawione były wszelkiej struktury architektonicznej, Renoir i Maillol przywrócili nam potężną grę brył, która jest fundamentem rzeźby.

— Zawdzięczamy im wiele, mówi Gimond. Przywrócili rzeźbie jej działanie w przestrzeni. Jak pomnożyć to, co oni dali? Trzeba wnieść za pomocą własnych środków artystycznych affirmacje bardziej wyszukane i bardziej sprecyzowane. Prócz bryły trzeba osiągnąć formę, nie tracąc dla nowych poszukiwań nic z dawnych zdobyczy, nie narażając bryły na to, by przestała rozprzestrzeniać się w powietrzu. Całe otaczające nas życie czeka na artystów. Forma jest istotą i określeniem. Przy tej sposobności niepodobna nie wspomnieć o Degas'ie i jego sztuce cierpkiej i arystokratycznej. Cała rzecz leży w tym, by wykazać jak największą zdolność sugestii, by pracą kierować z absolutnym rygorem. Nie dajmy się omamić przez oznaki podziwu, którymi nas darzą nasi najwierniejsi zwolennicy: okrągłość może się stać wybiegiem, może doprowadzić do łatwizny, maskować słabość i zwątpienie, — błędy, którym ulegliśmy prawie wszyscy. Forma jest właśnie czymś takim, czego wynaleźć nie można. Z pewnością przyznali by mi rację Ingres, Corot, Renoir, Rodin i Maillol, a wreszcie wszyscy wielcy malarze i rzeźbiarze, którzy ponad wszystko stawiali czy stawiają Egipcjan i Greków.

Tłum. *Gabriela Frenklówna.* *Jaques de Laprade*



AUGUSTE RENOIR *SĄD PARYSA (brąz)*
(Photo-Plat — Warszawa)



AUGUSTE RENOIR *SĄD PARYSA (olej)*



EDGAR DEGAS — *TANCERKA (brąz)*



THÉODORE GERICAULT — *FAUN I NIMFA (kamień unikat)*

PHILIPPE DIOLÉ

ICH RACJA ISTNIENIA

Sztuka rzeźbiarza zdaje się być najbardziej obdarzoną znaczeniem ludzkim. Jeżeli żyje formą, to nie są to formy iluzoryczne, złudy kolorowane, lecz kształty zwarte i dotykalne, bardziej ludzkie, bo rzeźbione w nieludzkiej materii. Przedziwny los tej sztuki, która przyjmując prawdę w trzech wymiarach, dla wyrażenia jej musi odstąpić od niej przez wybór materii.

Nie znamy wszystkich zawiłości ducha. Nie wiemy jaka pierwotna siła prze narody do zapisywania na kamieniu lub marmurze ich istotnych nauk. Jest w tym jednak fenomen, wiecznie się powtarzający, powierzchownie banalny, w powstaniu złożony.

Nie można jednak twierdzić, by linia zdarzeń cywilizacji była znaczona najwyższymi szczytami rzeźbiarstwa. Rozwój rzeźby nie idzie dokładnie w równym rzędzie z rozwojem cywilizacji. Zależy on od bardziej subtelnej dziedziny, która nie należy ani do wiedzy, ani do inteligencji, a która jest właśnie ludzką. Bo rzeźba jest wielką nie wówczas, gdy jest piękna, lecz gdy jest wzruszająca.

Sztuka jest prawiedzą, a doznaje pełni swego przeznaczenia w chwilach, gdy człowiek dochodzi do kresu wielkich zdobyczy duchowych. Gdy te zdobycze są uzyskane, wytwarza się niejako uczucie pewności, nie bez pewnej oschłości duszy. Jest to godzina równowagi i bezpiecznego tworzenia, pusta godzina doskonałości. Ogólne pojęcia i rozważania historyczne nie wszystkim wystarczają. Jeszcze trzeba je wcielić w życie. Pokusiwszy się tak o definicję ważności rzeźby wypada ją poprzeć bardziej konkretnym przykładem. Jest pewien rzeźbiarz, którego dzieło całe znamionuje troska o godność, wielkość i czystość. Te wysokie cele zachowują jednak u niego cechy swojskie: są spontaniczne i dyskretne. Poczesne miejsce jakie zajmuje w sztuce współczesnej Marcel Gimond, spowodowało, żeśmy się do niego zwrócili. Zapytałem się więc go o jego «Rację bytu». Lecz Marcel Gimond nie sądzi, aby zagadnienia, które nas zajmują, obchodziły artystów. — Dla artysty plastyka, powiada, problemy metafizyczne lub moralne nie nabierają takiej ostrości jak dla pisarzy. Jeżeli przed nim stają, to w sposób zupełnie nieświadomy.



GIMOND *«OFIARA» (gips)*

«Jakiż jest w tej dziedzinie udział Fidiasza w porównaniu do Sokratesa albo Platona? Czy można zestawiać prace rzeźbiarza gotyckiego z wysiłkiem takiego świętego Tomasza?» — Co do mnie, jestem o tym przekonany. Dokoła dzieła sztuki unoszą się wszystkie istotne idee pewnej epoki. — «Bez wątpienia, ale czy artysta zdaje sobie z tego sprawę? O tyle wierniej nadaje wyraz tym ideom im mniej bezpośrednio nimi się zajmuje. Nie ufam symbolowi o intencji demonstratywnej. Jestem jak tylko można najmniej filozofem. Chcę być prostym człowiekiem. Sądzę, że wszelka siła emanuje najprzód instynktownie. Inteligencja jest tam po to, aby wydobyć na światło i określić co nam ten instynkt przynosi. Zadaniem artysty jest ująć, rozjaśnić, ożywić chaos wrażeń. Udział człowieka, stanowi to, co się mu uda jasno określić...

«Wrażenie samo w sobie jest niczym. Do niczego nie dochodzi i nie pomaga w życiu. Dopiero tworzenie jest aktem prawdziwie ludzkim, który sprowadza interwencję pewnego imperatywu, a jeżeli chodzi o dzieło sztuki, ten imperatyw wciąga w rachubę podstawy i cele naszego przeznaczenia. Sztuka jest w pierwszym rzędzie zrozumieniem życia przez człowieka.

«Popełnia się błąd psychologiczny, mówiąc o niepokojach artysty. Artyści nie mają niepokojów, oni mają naprawdę potrzeby. Siła przemożna, instynktowna i żywotna popycha ich do pewnych poszukiwań. Nie ma w tym żadnego wytkniętego założenia z ich strony, żadnej określonej woli, lecz raczej rodzaj fatalności.

«Artysta jest biegunem, około którego grawituje cywilizacja. Ta właśnie cywilizacja, nie ułatwiając mu bynajmniej zadania, przygniata go, nie może bowiem przyjmować jej takiej, jaką jest. Musi wciąż sam i na swoją odpowiedzialność przebywać od nowa drogę ludzkości. Wielkim artystą jest ten, przed którym wszystkie wielkie problemy stają po raz pierwszy. Eugenio d'Ors powiedział mi raz. «W sztuce bywa chwila, kiedy nastaje pora południa». Nie wierzę wcale w piękność tego zenitu. Wolę minuty, które poprzedzają moment, kiedy się jest

u brzegów doskonałości, nad którymi się pozostaje na tyle ludzkim, aby nie upaść.

«Oto dlaczego w mych oczach wielkim wiekiem jest VI wiek grecki a nie V-ty. Ci ludzie kochali i rozumieli życie. Umieli już jasno się wyrażać, ale nie polegali na żadnym nabytym doświadczeniu, działali osobistym konstatowaniem. Ci, co mnie najsilniej wzruszają to archaiczni, prymitywni... Szalona ambicja naszej epoki chciała budować wszystko na nowo. Znaczy to zmniejszyć poprostu zagadnienie albo raczej sfałszować. Nie chodzi o wynajdywanie nowego, lecz o pomocne odbycie bardzo starej drogi, jakby to było po raz pierwszy. «Dlatego w moich oczach człowiek taki jak Cézanne jest olbrzymem w malarstwie. On widział Bolończyków i Poussin'a, był otoczony atmosferą impresjonistyczną, a jednak mimo tych wszystkich wpływów powrócił do głębokich źródeł sztuki.

«Przypatrzcie się co się znowuż działo z Renesansem włoskim. Można rzec, że Renesans zepsuł ewolucję artystyczną. Vinci ujarzmił sztukę wiedzą. Marzył o pięknie automatycznym i robił obliczenia w dziedzinie, gdzie wszystko pochodzi z nieświadomego i z pewnej jakości ducha. Cóż mogły przynieść człowiekowi prawa perspektywy i anatomii? Czy jaką nową siłę poezji? Tam, gdzie Vinci widział muskuły i kości ułożone według praw natury, Grek widział pewną harmonię przez którą człowiek uczestniczył w harmonii świata. W sztuce nie trzeba szukać praw rzeczy. Zdaje mi się, że to prawo może być objawione jedynie najskromniejszym. Ono nie jest przedmiotem nauki, to jest stan łaski. Humanizm zabił problemy żywotne człowieka. Trzeba chronić zapał i naiwność barbarzyńcy. Trzeba mieć miłość życia i pogardę morału».

«Czy sztuka w oczach pana, ma jaki związek z metafizyką?» — «Nie wiem. Nie chcę o tym myśleć. Nie jestem religijny. Sądzę, że są rzeczy dla nas na zawsze ukryte. Jest pewien porządek poznania, który nie zależy od naszego pojęcia. Sztuka prowadzi doń drogami nieświadomymi, polega bowiem na tym, aby wyjawić część boskości tkwiącej w człowieku. Artysta naśladuje dzieło boskie i dąży on także do zorganizowania jedności. Dzieło sztuki jest wysiłkiem ludzkim celem zbliżenia się do Boga. Prostaczkowie osiągają go łatwiej. Umiejmy słuchać w milczeniu głosu wewnętrznego.

Tłum. *Irena Zbigniewiczowa.* *Philipe Diolé*



ST. WYSPIAŃSKI *APOLLO*



A. BOURDELLE *HERAKLES-ŁUCZNIK (brąz)*

STEFAN ZBIGNIEWICZ

PARALELA CZY PARANTELA?

Od chwili odsłonięcia, tj. od blisko dziesięciu lat, pomnik Mickiewicza dzieło E. A. Bourdelle'a, znajduje się pod obstrzałem na ogół niezadowolonej krytyki. Po śmierci mistrza, wartość pracy całego jego życia postawiono pod znakiem zapytania; wszechstronną chłonność tego niespokojnego ducha, zdolność łączenia się z atmosferą epok ubiegłych — których silne reminiscencje, czasem sprzeczne, splatają się w jednym dziele — skwalifikowano jako brak indywidualności. Ataki na pomnik Mickiewicza się wzmogły. Na całość jak i na szczegóły.

Pod wrażeniem takich opinii moglibyśmy się zawahać, jakie stanowisko wobec tego monumentalnego dzieła zająć, my, którzy daremnie szukalibyśmy u siebie pomnika równie godnego naszego wieszcza.

Pomnik paryski musimy uznać za najlepszy pomnik, postawiony Mickiewiczowi, omal, że jedyny. Bezwzględnie najlepszy z pomników zrealizowanych. Wiemy bowiem zbyt dobrze, że pomnik dochodzący do realizacji przeważnie drogą konkursu, pozostawia całe pobojowisko, całe Campo santo projektów, które należałoby zawsze, nawet już po uświęceniu zwycięzcy, z zapomnienia wydobyć.

Konkursy na pomnik Mickiewicza w Krakowie (w latach 1881 i 1885) były pod tym względem najbardziej znamienne. Smutną historię ich pozostawił nam Stanisław Witkiewicz. Cytuję z niej jedynie zakończenie: «Jeżeli się do pewnego spodziewanego faktu przywiąże wszystkie nadzieje, jeżeli się ze swego czynu zrobi ostatni wysiłek szlachetny i widzi się, że to wszystko na nic — że myśl i talent są niczym, i że trzeba i nadal żyć w nędzy, w tej nędzy prawdziwej, która jak plugawe robactwo, toczy siły naszego artyzmu — jeżeli się to pojmie, to trzeba być idiotą lub bohaterem, żeby nie rozbić o mur zrozpaczonej głowy!

Kurzawa nie był ani jednym, ani drugim.

Rozbił siebie, swoje dzieło w gruzy, popełnił samobójstwo talentu.

Kurzawa zdruzgotał swoją rzeźbę, jedyną, jaka mogła być pomnikiem Mickiewicza, ponieważ ze wszystkich, jakie w tym celu zrobiono, była jedynym objawem myśli o Mickiewiczu, myśli wyrażonej w rzeźbie w sposób niezwykły».

Skonfrontowania Bourdelle'a z Kurzawą nie da się uniknąć. Przy zestawieniu zaś wspaniałego, imponującego pomnika paryskiego z małym, skromnym brązem w Muzeum Narodowym w Krakowie, nasuwa się pewne pytanie. Przejść musimy oczywiście ponad cechami najbardziej zewnętrznymi, różnicami stylowymi i specyficznie rasowymi.

Weźmy pod uwagę jedynie plastycznie najbardziej zasadnicze elementy obu dzieł. Zbliżmy się niemal do schematu.

W projekcie Kurzawy, tak jak go dzisiaj zobaczyć możemy, wertykalna, którą tworzy postać Mickiewicza, przecięta jest wspaniałą cezurą horyzontalnie opływających ją skrzydeł geniusza. Czyż taki sam układ nie jest również dominantą w pomniku z place d'Alma? Wybitnie horyzontalne skrzydła anioła Epopei Walk polskich tną pion kolumny niosącej postać wieszcza.



ANTONI KURZAWA

PROJEKT NA POMNIK MICKIEWICZA

Chciałbym zatrzymać się na tym, nie przechodząc do szczegółów, które również w obu tych dziełach się spotykają. Wynika to jednak może już jedynie z wysokiego poziomu métier monumentalnego obu twórców.

Jest jedno jeszcze piękne i sławne dzieło E. A. Bourdelle'a, którego wrażenie budzi refleks polskiej sztuki. To Herakles-łucznik.

Pewne tematy bywają wprawdzie charakterystyczne dla pewnych okresów w sztuce. Czy tym jednak jedynie da się wytłumaczyć, że Herakles-łucznik jest tak niezaprzeczalnie bliski Apolla z Iliady Wyspiańskiego?

Argumenty natury archiwalnej nie są nigdy w sprawach sztuki zbyt przekonywujące. Nie z nich również wzięły początek powyższe uwagi. Warto jednak zanotować kilka dat odnoszących się do dzieł, o których była mowa.

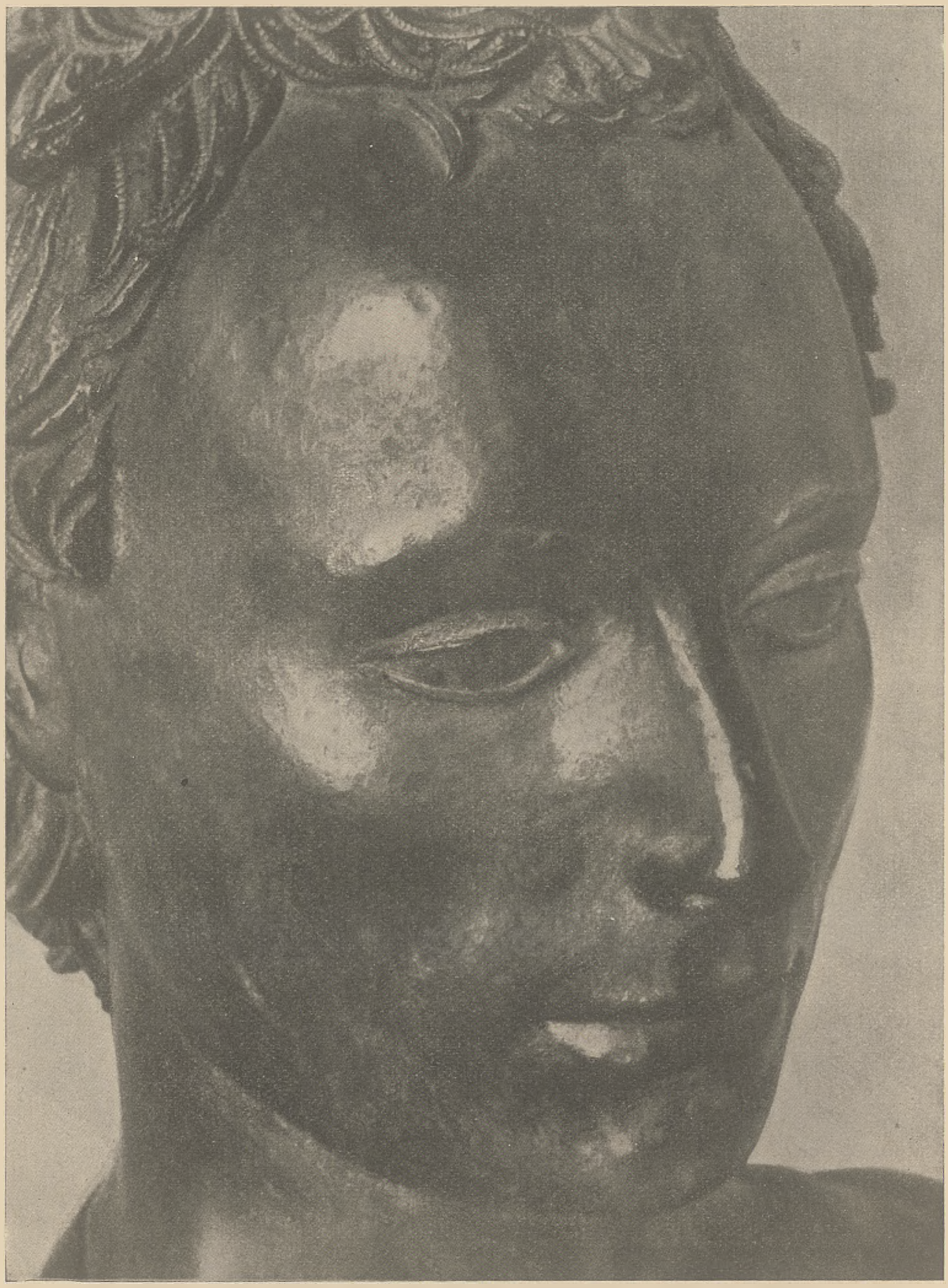
W r. 1885 odbył się sławetny konkurs pomnika Mickiewicza w Krakowie. W r. 1896 powstają ilustracje Wyspiańskiego do Iliady. W r. 1906 E. A. Bourdelle, jako juror konkursu na pomnik Szopena, bawi w Polsce. Jego łucznik powstaje w r. 1907—8.

Stefan Zbigniewicz.

ANTOINE BOURDELLE

POMNIK MICKIEWICZA W PARYŻU





DONATELLO *POPIERSIE ANTONIO DEI NARNI (detal)*

TESTAMENT RODIN'A

(FRAGMENTY WYBRANE)

Wam młodym — którzy chcecie zostać sługami w świątyni Piękna — może przyjdzie ochota znalezienia tutaj skrótu długich doświadczeń.

Miejcie miłość pełną nabożeństwa dla mistrzów, którzy was poprzedzili.

Pochylajcie czoła przed Fidiaszem i przed Michałem Aniołem. Podziwiajcie boski spokój pierwszego i namiętny niepokój drugiego. Podziw jest szlachetnym napojem dla wybranych umysłów.

Niemniej wystrzegajcie się imitowania waszych poprzedników. Zachowując szacunek dla tradycji, umiejcie rozróżniać w niej to, co zawiera wieczyście płodnego: miłość natury i szczerość. Są to dwie wielkie namiętności geniuszów. Wszyscy oni wielbili naturę i nigdy nie popełnili kłamstwa. W ten sposób tradycja daje wam w ręce klucz, za pomocą którego możecie się wydostać z zakamarków rutyny. Taż sama tradycja zaleca wam bezustanne badanie rzeczywistości i ona to nie pozwala wam poddawać się ślepo żadnemu z mistrzów.

Natura niech będzie waszą jedyną boginią. Miejcie absolutną w nią wiarę. Bądźcie pewni, że nie jest ona nigdy brzydką, rzeczą waszej ambicji winno być pozostać jej wiernymi.

Dla artysty wszystko jest piękne, ponieważ w każdym istnieniu, w każdej rzeczy, jego przenikliwe spojrzenie odkrywa charakter, to znaczy prawdę wewnętrzną, która przejawia się pod formą.

A prawda ta — to właśnie piękno.

Studiujcie z nabożeństwem: niepodobna, abyście nie znaleźli piękna, ponieważ natraficie na prawdę. Pracujcie zapamiętale. Wy, którzy robicie posągi, umacniajcie w sobie poczucie głębi. Umysł z trudem oswaja się z tym pojęciem. Rozróżnia on jedynie powierzchnie. Nie łatwo mu wyobrazić sobie formy w grubości, w bryle. A właśnie w tym leży wasza praca.

Przede wszystkim ustalajcie wyraźnie wielkie plany figur, które rzeźbicie. Podkreślajcie z siłą kierunek, jaki nadajecie każdej partii ciała, głowie, ramionom, biodrom, nogom. Sztuka domaga się decyzji. Bieg linij, dobrze zaakcentowany, pozwala wam zanurzyć się w przestrzeni i opanować głębię. Ustalić plany — to znaczy znaleźć wszystko. Wasz posąg już żyje. Detale rodzą się potem i układają same z siebie. Podczas modelowania nie myślcie nigdy pojęciem powierzchni, lecz pojęciem bryły. Umysł wasz winien pojmować każdą nawierzchnię jako najdalej wysuniętą granicę bryły — jakby wypychanej od wewnątrz. Wyobrażajcie sobie formy jakby wytłaczane w kierunku waszym. Wszystko, co żyje, powstaje w centrum, potem kiełkuje i rozkwita z wnętrza na zewnątrz. Tak samo w pięknej rzeźbie wyczuwa się potężny impuls wewnętrzny. Jest to sekret sztuki antycznej.

Wy malarze obserwujcie rzeczywistość tak samo poprzez głąb. Przypatrzcie się np. portretowi malowanemu przez Rafaela. Gdy mistrz ten przedstawia postać *en face*, tors gubi się u niego skośnie — i w ten sposób daje on złudzenie trzeciego wymiaru. Wszyscy wielcy malarze zgłębiają przestrzeń. W pojęciu objętości leży ich siła. Pamiętajcie o tym: nie ma linij — są tylko bryły. Rysując, nie zajmujcie się nigdy konturem, lecz bryłą. Bryła rządzi konturem.

Ćwiczcie się bezustannie. Trzeba się wdrożyć w swoje rzemiosło.

Sztuka — to przede wszystkim uczucie, lecz bez świadomości bryły, proporcyj, barw, bez podatności ręki najżywsze uczucie będzie sparaliżowane. Do czegoż by doszedł największy nawet poeta w kraju cudzoziemskim, nie znając jego języka?

W nowej generacji artystów jest sporo poetów, którzy — niestety nie chcą uczyć się mówić. Dlatego też bełkocza jedynie.

Miejcie cierpliwość. Nie liczcie na natchnienie. Ono nie istnieje. Jedynymi zaletami artysty są — mądrość, uwaga, szczerość i wola. Wykonujcie swą pracę, jak uczciwi robotnicy.

Starajcie się być zgodni z prawdą — młodzi ludzie. Lecz to nie znaczy wcale, abyście mieli być dokładnymi w sposób płytki. Istnieje bowiem dokładność niższego gatunku — taka, jaką daje fotografia, albo odlew gipsowy. Sztuka zaczyna się od prawdy wewnętrznej. Niech wszystkie wasze kształty, wszystkie wasze barwy tłumaczą uczucie wasze.

Artysta, który się zadawala oddawaniem złudzeń optycznych, który odtwarza niewolnic,zo szczegóły bez znaczenia, nigdy nie będzie majstrem nie osięgnie mistrzostwa. Jeżeli zwiedzaliście we Włoszech którekolwiek *campo santo*, zauważyliście bez wątpienia, z jaką dziecinadą zabierają się artyści dekorujący grobowce do kopiowania w swych statuach koronek, haftów lub warkoczy. Być może są bardzo dokładni. Ale nie są zgodni z prawdą — bo nie przemawiają do duszy. Wszyscy niemal nasi mistrzowie przypominają tych z cmentarzy włoskich. Na pomnikach naszych ulic i placów — nie widać jak tylko uroczyste surduty, jakieś stoły, podpórki, krzesła, maszyny, balony, telegrafy. Nie ma tam żadnej prawdy wewnętrznej — nie ma tam wcale sztuki. Postrach winien budzić ten cały kram tandety.

Bądźcie prawdomównymi do głębi i w spósób pierwotny. Nie wahajcie się nigdy wyrażać tego co czujecie, nawet wówczas, kiedy znajdziecie się w opozycji do przyjętych poglądów. Być może nie będziecie z początku zrozumieni. — Lecz wasze odosobnienie będzie krókotrwałe. Wkrótce przyjdą do was przyjaciele, ponieważ to co jest do głębi prawdziwe dla jednego człowieka jest niem i dla wszystkich. Niemniej żadnego strojenia min, żadnych łamańców dla przyciągnięcia publiki — ale nieco prostoty i naiwności.

Najpiękniejsze tematy znajdują się naprzeciw was — to są właściwie te, które wy najlepiej znacie. Mistrzami są ci, którzy dostrzegają swemi oczyma to na co wszyscy patrzyli i którzy umieją pochwycić piękno w tem, co stało się rzeczą zbyt zwyczajną dla innych. Źli artyści tylko wdziewają na nos cudze okulary, Główna rzecz w tym — aby umieć się wzruszać, kochać, żywić nadzieję, przejmować się, poprostu żyć. Być człowiekiem, zanim się jest artystą. Prawdziwa elokwencja kpi sobie

z elokwencji mawiał Pascal. Prawdziwa sztuka kpi sobie ze sztuki.

Nie odrzucajcie słusznych krytyk — poznacie je łatwo. Są to te, które was utwierdzą w wątpliwościach, jakie was dręczą. Ale nie dajcie się wyzyskiwać przez takie krytyki, których nie aprobuje wasze sumienie. Nie obawiajcie się krytyk niesłusznych. Wywołają one wzburzenie wśród waszych przyjaciół. Skłonią ich do zastanowienia się nad uczuciem sympatii jakim was darzą i uczucie to objawią tem mocniej im lepiej rozważą jego motywy. Jeżeli przynosicie z sobą talent nowy, będziecie stronników mieli z początku tylko niewielu, ale za to cały tłum wrogów. Nie zniechęcajcie się tem: Ci pierwsi zwyciężą, ponieważ wiedzą dlaczego was kochają. Tamci natomiast nie wiedzą dlaczego jesteście dla nich nienawistni. Pierwsi pasjonują się dla prawdy i pozyskują dla niej bezustannie nowych zwolenników. Drudzy zaś nie wykazują żadnej trwałej gorliwości dla swych fałszywych opinii. Pierwsi są wytrwali, ci drudzy zaś idą za każdym podmuchem wiatru. Zwycięstwo prawdy jest zawsze pewne.

Nie traćcie swego czasu, aby nawiązywać stosunki światowe lub polityczne. Ujrzycie jak wielu z waszych kolegów dochodzić będzie poprzez intrygi do honorów i majątków. To nie są prawdziwi artyści. Niektórzy z nich są jednakowoż bardzo inteligentni i jeżeli podejmiecie walkę z nimi na ich terenie, stracicie równie tyle czasu co oni — to znaczy całą swoją egzystencję. Nie pozostanie wam zatem ani minuty więcej aby być artystami. Kochajcie namiętnie waszą misję. Nie ma piękniejszej ponad nią. Jest ona o wiele wznioślejsza, niż się ogólnie o tem sądzi. Artysta świeci wielkim przykładem. Uwielbia on swój zawód: jego najcenniejszą rekompensatą jest radość dobrego dzieła.

Świat dopiero wówczas będzie szczęśliwy gdy wszyscy ludzie posiadać będą dusze artystów to znaczy gdy nabiorą upodobania do swej pracy.

Ponadto — sztuka jest wspaniałą lekcją szczerości.

Prawdziwy artysta wyraża zawsze to, co myśli, narażając się na obalanie wszystkich ustalonych przesądów.

Daje w ten sposób swym bliźnim naukę szczerości.

Czyż można sobie wyobrazić jak cudowny postęp mógłby się dokonać za jednym zamachem, jeśliby zapanowało wśród ludzi absolutne umiłowanie prawdy! Ach — jakże szybko społeczność ludzka pozbyłaby się swych błędów i brzydoty gdyby umiała się do nich przyznać — jakżeż szybko ziemia nasza mogłaby stać się rajem.

Auguste Rodin

Tłum. Kazimierz Mitera

PIETA RONDANINI

W «Pieta Rondanini» zanikła gwałtowność, bunt, mocowanie się, możnaby rzec, że nie ma tu już materii, przeciw której miałaby się dusza bronić. Ciało zaprzestało walki o swą odrębną wartość, zjawiska są jakby bezcielesne. Tym wyparł się Michał Anioł zasady życia swej sztuki; ale jeżeli taż zasada wikłała go w tę straszną nierozwiązalność, w to napięcie między transcendentalną namiętnością a jej ucieleśnioną z konieczności nierównowartościową formę wyrazu to jednak w tym wypadku zaprzeczenie zasadzie Renesansu nie stało się usunięciem rozterki. Wyzwolenie pozostaje bowiem czysto negatywne, do nirwany podobne; skończono walkę bez zwycięstwa i bez rozejmu. Tutaj dusza uwolniona od ciężaru ciała, nie wzniosła się zwycięskim lotem w sferę transcendentu, lecz załamała się na jej progu. Jest to najbardziej zdradzieckie i najtragiczniejsze dzieło Michała Anioła, jest pieczęcią pod jego niemocą, by drogą artystycznego tworzenia, ześrodkowanego w zmysłowym poglądzie, dojść do wyzwolenia.

Oto jest ostatnia, wstrząsająca dola jego życia, jak to głoszą jego późne poezje: że całą swą siłę, cały długi trud swego bytowania, oddał tworzeniu, które jego ostatecznego pragnienia, jego najgłębszych konieczności nie ziściło, ziścić nie mogło, bowiem na innej platformie się odbywa, niż na tej, na której leżą przedmioty tych tęsknot.

Wyjątek z esseju *Georg Simmel'a.*

Tłum. *S. Z.*



MICHAŁ ANIOŁ *PIETA RONDANINI*



HENRI MATISSE *AKT (brąz)*



Sala wystawy Malarstwa Francuskiego w Muzeum Nar. w Warszawie

TYTUS CZYŻEWSKI

KILKA SŁÓW O WYSTAWIE MALARSTWA FRANCUSKIEGO W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE

Wielkie zainteresowanie, jakie wzbudziła wystawa malarstwa francuskiego w Warszawie, było oznaką jej zapotrzebowania przez publiczność i artystów polskich, a także jej dodatniego działania na naszą kulturę plastyczną.

Wystawa ta była bardzo potrzebna dla rozrostu i kształtowania się naszego życia artystycznego i niestety żałować należy, że musieliśmy tak długo na nią czekać.

Kwestia ważności dla nas sztuki francuskiej współczesnej nie jest jeszcze w Polsce całkowicie rozwiązana, ani zrozumiana.

Czytając recenzje i głosy t. w. «prasy» czyli naszych krytyków dochodzi się do przekonania, że malarstwo francuskie jest dla nas jakąś niezgłębioną puszczą w której od czasu do czasu gubią się śmiali podróżnicy i eksploratorzy. Bo malarstwo francuskie dla naszej publiczności, i dla pewnego odłamu naszej krytyki, a także dla wielu naszych artystów jeszcze jest ową «ziemią nieznaną» pełną dziwów, egzotycznych potworów, i pozaziemskiej atmosfery.

Wiele powodów składa się na fałszywe pojęcia jakie panują u nas o sztuce francuskiej. Najgłówniejsze chyba i zasadnicze, to przyzwyczajenie się i wżycie w kategorie myślenia i pojęć o sztuce na sposób niemiecki. Niedarmo bowiem przez dziesiątki lat karmiono artystów i publiczność różnymi «historiami sztuki» pisanymi przez profesorów Niemców — różnymi «estetykami niemieckimi» i «filozofjami sztuki».

Sztuka niemiecka, a przede wszystkim malarstwo niemieckie, ten surogat pseudo-akademizmu francuskiego, patrz: Kaulbach, Schwind, Peter v. Cornelius, Menzel etc., którym odpowiadali: Gerôme, Bouguereau, Delaroche etc. zepsuli do reszty u nas i tak już niepewny, podejrzanej wartości smak i poczucie formy i koloru.

Przyszło Monachium — ten owczy pęd naszych malarzy, — ta supremacja niemieckiej logiki i psychiki w sztuce sprawiły, że nasze malarstwo i nasza krytyka plastyczna zgermanizowały się zupełnie.

Proszę wziąść do ręki książkę Stanisława Witkiewicza, tego Witkiewicza, który przecież był naprawdę epokowym człowiekiem w naszej sztuce, który bombardował nieuctwo i ignorancję naszych malarzy swą dobrą polszczyzną, swą logiczną racją, swym zamiłowaniem i znajomością przedmiotu, swym głębokim poczuciem realizmu.

Jego «Sztuka i Krytyka u nas» to dzieło przełomowe w naszej sztuce, katechizm, którym karmiły się już dwa pokolenia i na której ideach wykształciło się moc artystów, krytyków i «kochającej» sztukę publiczności.

A przecież, kto czyta dziś uważnie dzieło Witkiewicza, nie może nie być zaskoczony tą ustawiczną jego logiką, (a raczej logikulstwem niemieckim), tym nagłym nawrotom ku «kategoriom niemieckim». Nieraz dziwiłem się ogromnie czytając jego «Sztukę i Krytykę u nas», gdy Witkiewicz (ten, który broni i apoteozuje naszego Aleksandra Gierymskiego, odbrązowuje Matejkę, lub wypowiada mądre myśli w swym «Siedleckim») — równocześnie robi z Boeklina jednego z «największych» malarzy i omal, że nie roni łez ze wzruszenia, pisząc o Monachium i pracowniach różnych profesorów monachijskiej Akademii.

Otóż ta kochankowa prawie słabość do wszystkiego co monachijskie, kaulbachowskie, boeklinowskie, to już wrodzone u naszych malarzy starej generacji.

I sam dzielny Witkiewicz nie był wolny od tego zarazka monachijskiego. To też z dziwną krótkowzrocznością pomija, lub tylko zbywa takich prawdziwych na-



EDOUARD MANET *MARTWA NATURA Z RYBAMI*
(Wystawa Mal. Francuskiego w Warszawie)

szych malarzy jak: Piotr Michałowski, Rodakowski, Szermentowski i wogóle tych, którzy w swych temperamentach mieli galicko-romańskie pojęcie i zrozumienie sztuki.

Ale powrócę jeszcze kiedyś do sprawy tego antagonizmu, jaki nasze społeczeństwo i nasi artyści przedwojenni żywili do sztuki francuskiej. Teraz wspomnę jeszcze, że ideałem dla Witkiewicza był jedynie francuz: Meissonier. Ten zimny dłubacz i malarz historii dwu Napoleonów, ten pozer i akademicki pseudo-holender oficjalnych francuskich salonów zdobył sobie jednak uznanie Witkiewicza. Jakie to dziwne, że ten tak trzeźwy i wiele wiedzący Witkiewicz zapomina, czy też nie zdaje sobie sprawy o ważności takich malarzy, jak Delacroix, Courbet, impresjoniści i poimpresjoniści.

Drugim powodem tego niezrozumienia i tej niepopularności malarstwa francuskiego (mam na myśli tutaj tylko epokę od Delacroix, Courbeta, impresjonistów — aż do czasów współczesnych) z jaką publiczność i artyści polscy traktowali ten okres sztuki francuskiej — przez cały wiek XIX, aż prawie do naszych dni — było także niezrozumienie u nas prawdziwej tradycji malarstwa francuskiego. W malarstwie francuskim od jego zaczątków przepływają cztery wielkie prądy, niby golfstromy tj.: malarstwo włoskie, malarstwo holendersko-flamandzkie, malarstwo hiszpańskie i styl galicko-francuski (tj. Clouet, i bracia Le Nain z pewnymi tylko obcemi naleciałościami u tych malarzy).

Te cztery główne prądy, które wymieniłem, a które przepływały i przepływają jeszcze po dziś dzień w malarstwie francuskim są podstawą ukształtowania się francuskiej kultury plastycznej. Trzeba sobie przypomnieć, i nie trzeba o tym zapominać, jakim wpływom i jakiemu smakowi ulegli i na czym budowali swą indywidualną sztukę tacy malarze, jak: Clouet, Fouquet, Poussin, Claude Lorrain, Chardin, Boucher, Fragonard, Watteau, David, Delacroix, Courbet, Corot i wreszcie impresjoniści, oraz ich następcy. Gdy przypatrzymy się historii malarstwa francuskiego od XV w. zacząwszy jest to olbrzymia tablica wykresu, gdzie widać wszelkie najdrobniejsze nerwy i ścięgna wpływów, pokrewieństw, a nawet epigonizmów.

Otóż tych kilka wieków wpływów, wysiłków i eliminacji wytworzyło dopiero prawdziwą tradycję malarską, tradycję dużą, popartą wielkim instynktem plastycznym, którym odznaczali się zawsze Francuzi jako bliscy krewni Rzymian.

Dopiero tą przez tak długi czas nabywaną tradycją — przez eliminację, doszło malarstwo francuskie do tego współczesnego, tak subtelnego, a swoistego poczucia smaku.

Gdyż współczesne malarstwo francuskie (to które oglądaliśmy w Muzeum Narodowym) jest przede wszystkim kwintensencją smaku. Prostota środków, skromność, zupełny brak gadulstwa, zdążanie prosto do celu w środkach plastycznych, brak efekciarstwa, poczucie rzeczywistości, poczucie plastycznej poezji — to obecnie rezultat tylowiekowej kultury — eliminacji, doboru doskonałych wzorów — streszczając się, jest to właśnie ten delikatny smak współczesnego malarstwa, którego działanie nie każdy może zrozumieć, i do zrozumienia którego trzeba być przygotowanym. Ale nie przygotowanym przez czytanie książek, lecz przez oglądanie obrazów, przez porównywanie, przez twórcze myślenie, przez sympatię i przyzwyczajenie.

Otóż zdaje mi się że właśnie niewżycie się w kulturę plastyczną francuską jest dla wielu z nas tym klinem, który tkwi w mózgach przy zetknięciu się ze współczesnym malarstwem francuskim.

Na tej wystawie spotykałem ludzi, którzy z czystym sumieniem mogli pochlebić sobie takimi epitetami, jak:



PAUL CÉZANNE *PORTRET ŻONY*
(Wystawa Mal. Francuskiego w Warszawie)

kulturalny, wykształcony, inteligentny etc., ale którzy obok arcydzieł malarstwa francuskiego przechodzili jak barany nic nie rozumiejąc. I żeby nie to, że w wielu z nich tkwi ten zawsze czujny snobizm, nie pozwalający im przyznać się do tego, że nic nie rozumieją w rzeczach «sławnych», albo reklamowanych, byliby z pogardą odzywali się o obrazach Cézanne'a, Renoira, Picassa etc.

Elegancko ubrana starsza pani (możebne częsta klientka Zachęty) która przyszła do kasy i kazała sobie zwrócić za wstęp mówiąc, że to «skandal» brać za oglądanie takich «świństw», 10 gr. — była przynajmniej szczera. Jej odruch był żywiołowy i nie zasługuje jednak na potępienie. Bo przyzwyczajona od swej młodości oglądać wystawy w warszawskiej Zachęcie — nie mogła pogodzić się ze skromnymi obrazami impresjonistów — gdyż jak mówiła: «takie rzeczy to mój Władzio malował lepiej, gdy miał jeszcze 10 lat».

A wielu warszawskich krytyków, którzy tak «uczenie» i z taką dobrodusznością poklepywali malarstwo francuskie po ramieniu, wypisując w różnych «Tygodnikach» niebywałe historie i anegdoty (dla tych, którzy gonią za plotką — np. na którym boku sypiał zwykle Napoleon) i gdyby nie to, że ta wystawa była «francuska», miała markę oficjalną, byliby na niej psy wieszali.

Jest rzeczą charakterystyczną, że właśnie ci z krytyków, którzy nie rozumieją i nie lubią naszego malarstwa polskiego — o francuskiej sztuce usiłowali pisać dobrze i robić głupie uśmieszki w stronę nowego naszego malarstwa.

Malarstwo francuskie doby obecnej, to przede wszystkim wielkie poczucie ludzkości — to zbliżenie do najgłębszego instynktu plastycznego każdego człowieka. Manet mimo wykwintności i racjonalnej malarskiej ekonomii jest tak ludzko — naiwny, jak Renoir, Utrillo, czy Bonnard. Dlatego właśnie ta ludzka dostępność i łatwość porozumienia się (dla tych naturalnie, którzy chcą zrozumieć) między widzem a malarzem — jest najważniejszym punktem w malarstwie francuskim. Dlatego u nas dla ludzi, którzy są przyzwyczajeni do zawiłych kluczek myślenia na sposób niemiecki — prostota i ludzkość obrazów francuskich zdaje się być podejrzaną i jest lekceważoną.

Ojcem współczesnego malarstwa francuskiego jest Eugeniusz Delacroix. Bez jego głębokiego racjonalizmu, a zarazem jego wielkiej poezji, nie do pomyślenia jest współczesne malarstwo. I widzimy dopiero na Manecie, który zimny i obojętny na prawdziwą grę barwy zwolna przekształca się z poczwarki w barwnego motyla.

Możebne, że impresjoniści przyczynili się do jego barwnego odczucia obrazu (a także i Hiszpanie), ale od niego już tylko krok mały do «prawdziwego» impresjonizmu do kontynuowania odrodzenia malarstwa, (które zaczął Delacroix).

Na obecnej wystawie francuskiej, Manet nie był reprezentowany tymi obrazami, które mówią o nim jako o koloryście Jego czerń portretu Zoli jest piękna, ale jest mało płynna. Zbyt jest holbeinowsko przyklejona do powierzchni płótna.

Monet to już pełnia wypowiedzenia się kolorystycznego.



CLAUDE MONET — TUILERIES
(Wystawa Mal. Francuskiego w Warszawie)



CAMILLE PISSARRO — KOPACZKA
(Wystawa Mal. Francuskiego w Warszawie)



AUGUSTE RENOIR — AKT LEŻĄCY
(Wystawa Mal. Francuskiego w Warszawie)



AUGUSTE RENOIR — PORTRET DZIECKA
(Wystawa Mal. Francuskiego w Warszawie)



GEORGES SEURAT *PORT*
(Wyst. Mal. Francuskiego w Warszawie)



HENRI DE TOLOUSE — LAUTREC *PÓŁAKT*
(Wyst. Mal. Francuskiego w Warszawie)

Beaudelaire mówił: «Corot to nie kolorysta, to harmonista». O Monecie można powiedzieć: «Monet to nie harmonista, to kolorysta». Jego «Katedra w Rouen» (którą widzieliśmy na wystawie w Muzeum) to usiłowanie muzykalności koloru. Najpiękniejszy, to jego «Most w Argenteuil», gdzie Monet podchodzi do wolności barwy i jest już tak blisko współczesnego Utrilla.

Według mnie — sprawdza się i sprawdzać się to będzie coraz bardziej: impresjonizm nie był sobie tylko taką «szkołą», taką «reakcją», ale jest epoką odrodzenia współczesnego malarstwa.

Dekoracje ścienne kaplicy kościoła Saint-Sulpice przez Delacroix, które są punktem wyjścia ku impresjonizmowi (patrz Paul Signac «Eug. Delacroix et les neo — impressionistes») — to już przewaga koloru nad grafizmem i «obrazkowością». Impresjoniści uderzyli mocno, zdecydowanie. Cézanne ma kolor we krwi. Płacze i martwi się, że «kontur mu ucieka», ale właściwie nie wyobraża sobie budowy jakiegoś przedmiotu inaczej, jak tylko kolorem. I tutaj właśnie jest ta pełnia odrodzenia malarskiego, a właściwie jest dążenie ku pełni, podobnie jak pełnią odrodzenia włoskiego była szkoła wenecka z Tycjanem i Tintorettem. Wrażenie barwne to istota zasadnicza malarstwa. «Martwa natura» Cézanne'a (z wystawy w Muzeum) to tablica gdzie pełno błędów i pełno zasadniczych jego zalet. Rysunek nie istnieje, a przynajmniej ten graficzny, jest tylko wielkie «oratorium» koloru. I to tylko ma znaczenie w tym obrazie, że Cézanne prawie tak dziecinnie naiwny we wszelkim statycznym układzie malowanych przedmiotów jest tak mądry, tak intuicyjny, jeśli idzie o kolorystyczną logikę i kolorystyczną spójnię malowanego przedmiotu. Cézanne jest nauczycielem całej współczesnej sztuki malarskiej, całej epoki, która po nim nastąpiła. Bez niego nie byłoby, ani Matisse'a, ani Deraina, ani Bonnard'a. Kubizm ze swym statyzmem i filizofowaną mistyczną kompozycją, opiera się na kolorystycznej dynamice, na logice koloru — formy Cézanne'a. Oprócz tego Cézanne swą martyrologią formy ośmielił współczesnych malarzy i wyzwolił ich od obrzydłych już wszystkim paragrafów graficzno-rysunkowych.

Ale zjawia się na horyzoncie Edgar Degas, ten zegarmistrz formy, malarski inżynier linii, a najbardziej tych linii, które są już poza ramą obrazu. I ten też dokonuje na spółkę z Cézannem współczesnej rewolucji, będąc właściwie jego przeciwstawieniem. Widzieliśmy tutaj na tej wystawie jego «Dżokeje na treningu» gdzie w bardzo kokieteryjny sposób Degas poprzecinał konie ramą. Czy podchlebianie się nowej estetyce, czy dąże-

nie do naśladowania przypadkowości natury? Ale Degas to przede wszystkim malarz buduaru, kokoty czy tancerki, buduaru malowanego nie dla literackiej treści (i mdłego zapaszku), ale dla eksperymentu działania po malarsku małych istnień tj. małego wnętrza w nieładzie, gdzie wszystkie drobne nawet przedmioty nabierają znaczenia wielkiej formy, często nie zaczętej, ani nie skończonej. Ta pozorna fragmentaryczność obrazów Degasa jest dążeniem do pogłębienia przestrzeni obrazu, do wywołania działania głębi w zupełnie nowy sposób, którego niestety nie znał sam Cézanne. To jest wielką zasługą Degasa i to jest właśnie przyczyną dlaczego Degas tak działa na najmłodszych malarzy (a także i na Bonnarda i jego przyjaciół).

Renoir w swej «płaskorzeźbowatości» obrazów nie uwzględniał głębi, — a impresjoniści jeszcze w stary sposób pojmowali głębię — przestrzeń. Odkrycia nowej głębi — przestrzeni dokonał Degas.

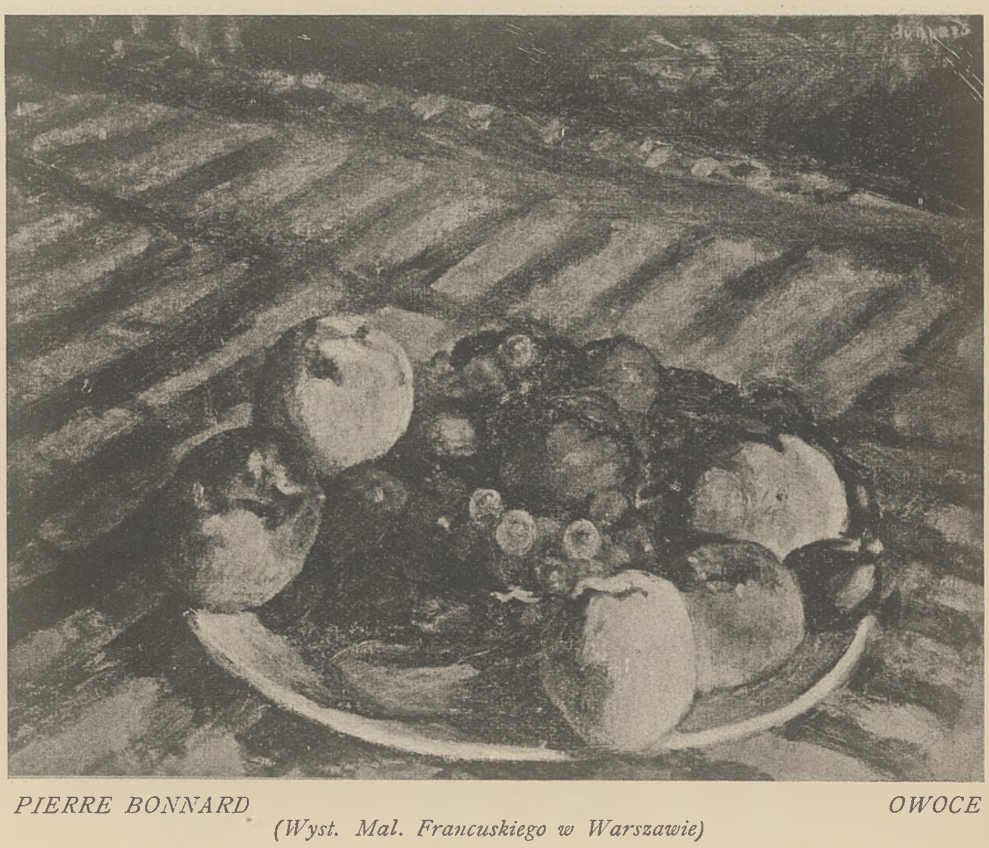
Malarstwo Vlamicka, Segonzac'a to popularne i nowonaturalistyczne pojęcie pejzażu. Najgłębszy i pokrewny im Utrillo chociaż wraca do «widoczkowości» impresjonistycznej, wprowadza bardzo swoisty i nowy rytm do swych obrazów. Operując tymi dwoma tak ważnymi elementami jak kolor i rytm (czasem linearny) — nigdy nie wprowadza jednak Utrillo do swych obrazów niebezpiecznej dla malarstwa graficzności. Jest to malarz instynktu, ale instynktu najbardziej nowoczesnego i szlachetnego bez brutalności i trywialności. Powrót Deraina (widok Saint Maximin) do tradycji Corota, umiaru, walorów i ekonomii, czyni z niego klasyka, ale klasyka czujnego, oglądającego się zawsze na «współczesność». Derain podobnie jak Picasso (nie znam dwu ludzi, którzyby w temperamencie «zmienności» byli bardziej do siebie podobni) szuka ciągle, tj. chce za wszelką cenę wydobyć się z błędnego koła formy. Są oni antytezą Cézanna, który za wszelką cenę znów chciał uwolnić się z prześladującej go «oryginalności» formy. Picasso i Derain właśnie tej oryginalnej formy poszukują.

Braque ma ją już gotową przed sobą, i dlatego robi wrażenie bardziej stałe i poważne. Jest to Holbein urodzony współcześnie we Francji. Jest pewny swej płaszczyzny barwnej — dowodem tego tak spokojne i zrównoważone «czerwone jabłka» z wystawy w Muzeum.

Modigliani i Soutine też usilnie poszukują formy, a właściwie jej «fantomu». Modigliani robi to na «klasyczno» i na «włosko», Soutine na «anarchistycznie» i rosyjsko — schodzą się obaj w tych punktach gdzie kolor przepaja i przepala ich formę. Jest to współczesna newroza malarska i twórcza. Zostali oni na tej wystawie pokazani razem z Francuzami, ale rasowo, psychicznie i pla-



EDOUARD VUILLARD *PORTRET PANI HESSEL*
(Wyst. Malarstwa Francuskiego w Warszawie)



PIERRE BONNARD *OWOCE*
(Wyst. Mal. Francuskiego w Warszawie)

stycznie jest to świat zupełnie obcy duchowi sztuki francuskiej. Raczej Brianchon i Berard, którzy w swym malarstwie, chociaż ono jest prawdziwie malarstwem, nie ustrzegli się nastrojów Prousta i Radigueta — ale w swój właściwy sposób kontynuują rasową wrażliwość francuską na kolor i swobodne użycie materiału, które prowadzi do wyzwolenia formy malarskiej z grafizmu, tak jak niegdyś Tintoretto i El Greco wyzwolili malarstwo ze statyczności rzeźbiarskiej.

To samo czyni Gromaire mimo męczącej czasem widza linearności, która u niego staje się właściwie tylko «nowym rytmem formy».

Wystawa malarstwa francuskiego dała nam zwięzły przegląd tej epoki która tak zaakcentowała współczesny wysiłek twórczości plastycznej.

Współczesna epoka malarstwa francuskiego, to nietylko odcinek historii współczesnej kultury plastycznej, ale to także współczesna psychologia, — jeden z ważnych objawów współczesnego ludzkiego uczucia i kwintencja obecnego istnienia. Malarstwo współczesne francuskie to nietylko «radość oczu», to także główny punkt ośrodka najważniejszej i najgłębszej egzystencji prawdziwego dzisiejszego człowieka, który potrafił najdoskonalej, najwierniej, najbardziej po ludzku wypowiedzieć się plastycznie.

A także najbardziej współcześnie.

Tytus Czyżewski.

JERZY WOLFF

BILANS WYSTAWY MALARSTWA FRANCUSKIEGO W WARSZAWIE

Wystawa Malarstwa Francuskiego «Od Maneta po dzień dzisiejszy», zorganizowana przez Association Française d'Expansion et d'Echanges Artistiques przy współudziale Muzeum Narodowego w Warszawie, była na terenie polskiego życia kulturalnego wydarzeniem wagi niezmiernej.

Polacy zetknęli się po raz pierwszy gromadnie z wielką sztuką dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Wystawa jak kamień rzucony w wodę rozesłała daleko koliste fale.

Kiedy się przegląda wycinki prasowe, kiedy się widzi, ile miejsca dzienniki poświęciły zagadnieniom malarstwa, jak, w przeważnej mierze, starannie opracowano artykuły, nasuwa się pytanie, czy jednak nie zaczyna się coś zmieniać w naszych nastrojach.

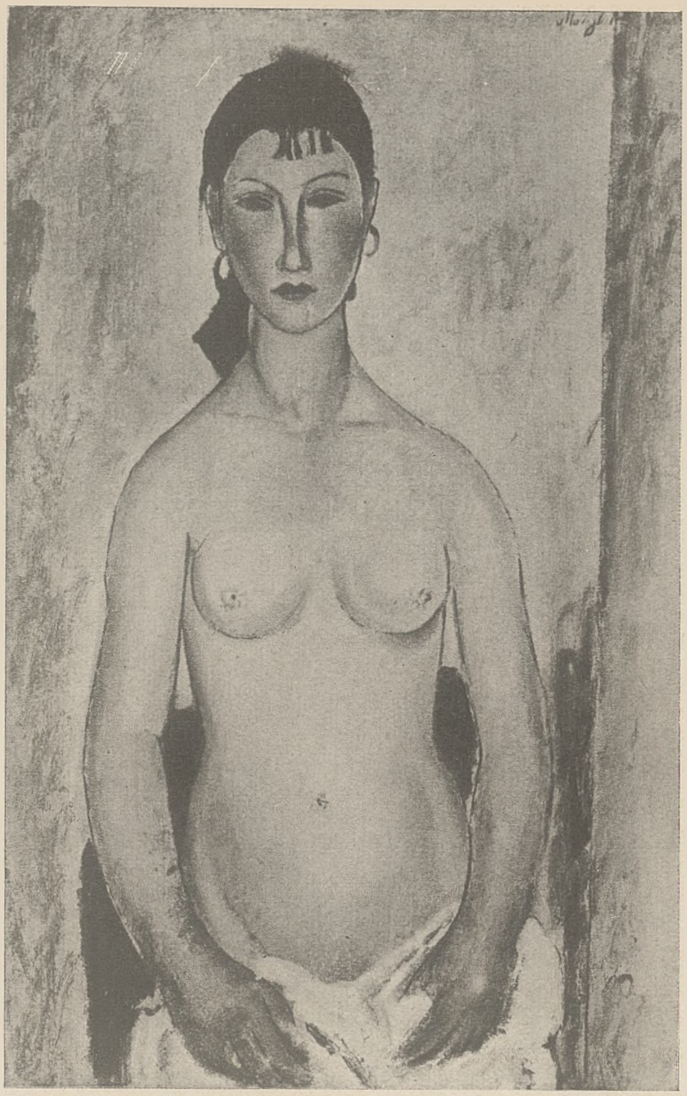
Kto wie, może ów koniec lutego i początek marca jest dla naszej kultury plastycznej okresem przełomowym?

Wystawa była otwarciem okna na świat, może znów niedługo zatęsknimy za dopływem powietrza z zewnątrz, może okno zostawimy uchylone na zawsze?

Publiczność kierował do Muzeum Narodowego często snobizm, moda — wszystko jedno, nawet snobizm jest zbawienny, kiedy popycha w dobrą stronę, ale przecież byli tacy, którymi kierowały inne pobudki.

Przytaczam sprawozdania Dyrekcji Muzeum Narodowego z tej wystawy:

«Wystawa urządzona była w 2 salach parterowych nowego gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie przy Al. 3 Maja 13.
Otwarcie wystawy za imiennymi zaproszeniami nastąpiło dnia 19 lutego 1937 r. Otwarcia dokonał Pan Prezes Rady Ministrów, gen. Felicjan Sławoj-Składkowski po przemówieniu Pana Ambasadora Francji Leona Noël'a, w obecności Pana Ministra W. R. i O. P., prof. Wojciecha Świętosławskiego, Wiceministra W. R. i O. P., Jerzego Ferek-Błeszyńskiego, Wiceministra Spraw Zagranicznych, Jana hr. Szembeka, zast. Wiceministra Spraw Wojskowych, gen. Regulskiego, Szefa Protokółu Dyplomatycznego, Ministra Karola hr. Romera, Prezydenta miasta st. Warszawy, Ministra Stefana Starzyńskiego, licznych przedstawicieli korpusu dyplomatycznego, świata urzędowego, naukowego i artystycznego z rektorami wyższych uczelni na czele i licznych przedstawicieli społeczeństwa. Na inauguracji obecnych było 750 osób. Przedstawicieli Rządu oprowadzał Pan Ambasador Francji Leon Noel, prof. Pierre Francastel i Dyrektor Muzeum dr Stanisław Lorentz.



AMEDEO MODIGLIANI ELWIRA
(Wystawa Mal. Francuskiego w Warszawie)

Dnia 7 III zwiedził wystawę Pan Prezydent Rzeczypospolitej prof. Ignacy Mościcki, dnia 8 III zwiedził wystawę Marszałek Edward Rydz-Śmigły.

Wystawa otwarta była dla publiczności od dnia 20 lutego do dnia 20 marca 1937 r. codziennie prócz poniedziałków w godzinach 9—15 przed południem i w godzinach 17—19 po poł. W niedzielę wstęp na wystawę był bezpłatny, w dni powszednie bilet normalny kosztował 10 gr., bilet ulgowy 5 gr. Artyści i słuchacze szkół artystycznych oraz historii sztuki w Uniwersytetach korzystali z bezpłatnych wstępów.

Ogółem zwiedziło wystawę ± 60.000 osób, w tym ± 35.000 osób bezpłatnie, 13.432 osób po 10 gr, 10.526 osób po 5 gr.

Wszystkie wycieczki, zgłaszające się na wystawę (akade-

micy, szkoły, organizacje społeczne i zawodowe robotnicze), luźne grupy i osoby poszczególne, które sobie tego życzyły, były oprowadzane bezpłatnie przez 3 wykwalifikowanych przewodników (absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie), opłacanych przez Muzeum.

Zorganizowano na wystawę kilka specjalnych pociągów: z Krakowa, Lwowa i Katowic — każdy liczył po kilkaset osób. Poza tym na wystawę przyjeżdżały liczne grupy artystów, historyków sztuki i miłośników z innych miast Polski: Wilna, Poznania, Łodzi, Lublina itd. Z Krakowa przyjechało na wystawę przeszło 120 słuchaczy Akademii Sztuk Pięknych z rektorem Pautschem i 8 profesorami. Wycieczki studentów historii sztuki przyjechały: z Krakowa, Lwowa i Poznania.

Liczne wykłady i pokazy zorganizowane były dla studentów Akademii Sztuk Pięknych i Uniwersytetu Warsz. oraz członków Towarzystw Artystycznych.



ANDRÉ DERAIN *(Wystawa Mal. Francuskiego w Warszawie)* *ST. MAXIMIN*

Na wystawie wygłoszono następujące odczyty i prelekcje:

18 II — prof. Pierre Francastel dla krytyków artystycznych;
20 II — prof. Pierre Francastel dla słuchaczy Instytutu Francuskiego;
3 III — prof. Paul Guinard dla członków Federacji Tow. Polsko-Francuskiego;
18 II — dyr. dr Stanisław Lorentz dla przedstawicieli prasy;
18 III — dyr. Stanisław Lorentz dla członków Warszawskiego Związku Historyków Sztuki;
1 III — art. malarz Józef Czapski dla grona miłośników sztuki;
6 III — art. malarz Józef Czapski dla artystów malarzy;
5 III — art. malarz D. Bojarunas dla członków Tow. Artystycznego;
13 III — prof. Wacław Husarski dla Państw. Instytutu Nauczycielskiego.

Poza Muzeum zorganizowane były specjalne odczyty z okazji wystawy:

23 II — w Instytucie Francuskim — odczyt prof. Paul Guinard;
8 III — w Instytucie Propagandy Sztuki — odczyt dra M. Sterlinga;
13 III — w Instytucie Propagandy Sztuki — odczyt doc. dr. J. Starzyńskiego.

Przewodnicy Muzeum oprowadzili po wystawie 212 grup wycieczkowych liczących w przybliżeniu łącznie 12.000 osób.

Wydrukowano 3.100 egzemplarzy katalogu wystawy, opracowanego przez p. Claude Roger Marxa, z tekstem w języku francuskim i polskim i 32 reprodukcjami. Sprzedano w cenie po 2 zł 2.355 egzemplarzy, rozdano bezpłatnie 460 egz., Muzeum zachowało dla archiwum i do ewentualnej wymiany 285 egz. Koszty wydawnictwa zostały pokryte przez rozsprzedaż.



PABLO PICASSO *KOBIETA Z MANDOLINĄ*
(Wystawa Mal. Francuskiego w Warszawie)



GEORGES ROUAULT *SĘDZIOWIE*
(Wystawa Mal. Francuskiego w Warszawie)

Wydrukowano 2.600 egzemplarzy przewodnika po wystawie, opracowanego pızez dr. J. Starzyńskiego, z tekstem w języku polskim i 2 reprodukcjami. Sprzedano 2.162 egz., rozdano bezpłatnie 279 egz., Muzeum zachowało do archiwum i do ewentualnej wymiany 59 egz. Sprzedawano przewodnik dla celów propagandowych po cenie niższej od kosztów własnych. Koszt własny egzemplarza wynosił 58 gr, cena sprzedaży 30 gr.

Przewodnik został wyczerpany na 4 dni przed zamknięciem wystawy.

Zainteresowanie wystawą stale wzrastało — w ostatnich dniach nawet powszednich zwiedzało wystawę po dwa i pół tysiąca osób dziennie, Dyrekcja Muzeum otrzymywała również setki telegramów i liczne listy z prowincji, domagające się przedłużenia wystawy na okres świąteczny. Niewątpliwie gdyby wystawa trwać mogła nieco dłużej, a zwłaszcza i w okresie Świąt Wielkiejnocy, gdy łatwiej byłoby zorganizować wycieczki z prowincji, sukces jej mógłby być jeszcze znacznie większy».

Ale sukces był i tak bardzo wielki, niemal wszystkie dzienniki i tygodniki poświęciły wystawie często obszerne przeważnie ilustrowane reprodukcjami artykuły [1]).

[1]) Prasa warszawska umieściła ogółem ponad sto reprodukcji wystawionych obrazów, w tym trzy kolorowe w «Arkadach» (nr 3).

Recenzje są prawie jednogłośnie bardzo przychylne, czasem entuzjastyczne, orientowano się u nas doskonale, że stanęliśmy wobec dzieł o wartości bezspornej już dziś w olbrzymiej większości.

Wilam Horzyca pisze w «Pionie» [2]): «miało się uczucie, że stąpa się w atmosferze nieznanego nam uniesienia, mającego swe źródło w niebywałym, aż bolesnym wysiłku wyobraźni, zamkniętym w ramach każdego z tych płócien».

«Wśród tych obrazów chodzi się jak wśród kolumn Partenonu... jak tam jest się tu otoczonym heroiczną doskonałością».

Tylko uczciwy wysiłek «bez oglądania się na poklask i uznanie» stwarza ów «bohaterski klimat», w którym artysta «może dojrzeć do siebie, stać się kimś jedynym, niepodobnym do nikogo innego».

«Francuzi dali nam lekcję uczciwości w sztuce, lekcja ta została zrozumiana».

Bardziej niż ilość potężnych indywidualności twórczych zdumiewające jest to, że oni «tworzą» jakby «wielką rodzinę», jakby każda z tych indywidualności była «ułamkiem jakiejś większej ponadosobistej całości».

Ta wspólnota sprawia, «że istnieją nie tylko malarze francuscy, ale... i to dzieło zbiorowego geniuszu, które zwiemy malarstwem francuskim».

My nie mamy tego, co nazwać by można malarstwem pol-

[2]) «Pion» nr 11.

skim, bo «wielkie i straszliwie osamotnione talenty, jak Michałowski i Gierymscy — to jeszcze nie malarstwo».

Zabrakło nam tego «ducha zbiorowego uniesienia, którego istnienie możliwe jest tylko przy najwyższym napięciu indywidualnego wysiłku», gdzie artysta znika, a pozostaje tylko twór».

Wiele razy podkreślana jest ważkość zetknięcia się z barwnym oryginałem dla artystów i dla tych, «którzy smak swój kształcili tylko na bohomazach» [1]), wielu sprawozdawców ubolewa nad utrudnianiem wyjazdu za granicę dla «poznania sztuki żywej i muzealnej».

«Odgrodzono nas od wielkiego świata, tymczasem on sam do nas się pofatygował» [2]).

Inni, jak R. Zrębowicz w «Tygodniku Ilustrowanym» pragną zorganizowanie całego szeregu odczytów o malarstwie francuskim.

Jan Kurzawa [3]) mówi o trudnościach urządzania u nas wielkich wystaw obcych z powodu zupełnego niemal braku w Polsce arcydzieł obcego malarstwa, które mogłyby służyć jako zabezpieczenie, tak jak się to dzieje gdzieindziej.

«L'Echo de Varsovie» poświęca wystawie trzy artykuły.

W. Bunikiewicz w «Kurierze Warszawskim» wspomina o wiekowych stosunkach łączących Polskę z Francją i o zbawienności tego stosunku dla nas w dziedzinie sztuki.

W «Kurierze Porannym» M. Sterling pisze o «Męczennikach XIX wieku» i o «znaczeniu Cezanne'a».

«Arkady» zamieszczają obszerny artykuł dr. J. Starzyńskiego omawiający wystawę.

Na uwagę zasługuje artykuł prof. T. Pruszkowskiego w «Gazecie Polskiej» ze względu na powagę tego pisma i wysokie stanowisko artystyczne jakie piastuje autor [4]).

Prof. Pruszkowski pisze: «Malarze francuscy mają ogromną cnotę. Zbudowani są na tradycjach własnych», kiedy każdy piszący o sztuce powinien wiedzieć, że ojciec malarstwa francuskiego Nicolas Poussin nie istniałby, gdyby nie «obce» tradycje włoskie, tak jak każdy wie, ile Manet zawdzięczał Hiszpanom. Cezanne ulegał wpływom tak Hiszpanów jak i Wenecjan.

Prof. Pruszkowski pisze także: «upoważnienie jakie zdobyli w ciężkiej walce dla w y o d r ę b n i e n i a s p r a w y k o l o r u o d f o r m y wielcy niewątpliwie malarze: C. Monet, Cézanne, Gauguin czy Van Gogh». A każdy przecież wie, że Cézanne mówił: «Rysunek i kolor nie są wcale czymś oddzielnym, w naturze bowiem wszystko jest zabarwione. W miarę jak się maluje, rysuje się. Ścisłość tonu daje równocześnie światło i modelunek przedmiotu. Im więcej harmonizuje się kolor, tym bardziej precyzuje się rysunek».

Wystawę francuską zaiste lepiej można było zrozumieć.

Z okazji wystawy Instytut Propagandy Sztuki wydał broszurę Józefa Czapskiego «O Cezanne'ie i świadomości malarskiej», a księgarnia J. Mortkowicza tekę reprodukcji barwnych opatrzonych wstępem dr. M. Sterlinga pt. «Impresjoniści».

My cieszymy się powodzeniem wystawy, jest taki ktoś, co się nim martwi.

J. B(abiński) pisze w «Merkuriuszu Polskim»: «przychylne (nawet opływające zachwytem) recenzje są ponurym dowodem okropnego poziomu na jaki stoczyła się kultura polska».

W ciągu całego miesiąca prasa podawała bardzo liczne wzmianki tyczące wystawy, frekwencji itd. Bilans wystawy jest wysoce dodatni ilością wywołanych oddźwięków i ich jakością, może on być jednym więcej bodźcem do pracy dla tych wszystkich, którzy starają się grunt nasz przeorywać.

Artykuły o wystawie poza wyżej wymienionymi zamieściły następujące pisma: Wiadomości Literackie, Prosto z Mostu, Walka Ludu, Polska Zbrojna, Warszawski Dziennik Narodowy, Il. Kurier Codzienny, Kurier Poznański, Kurier Polski, Wieczór Warszawski, Robotnik, Czas, Express Poranny, Dzień Dobry, Dobry Wieczór, Kurier Czerwony, Depesza, Dziennik Poranny, Nasz Przegląd, Głos Powszechny, Jutro, Goniec Warszawski.

Jerzy Wolff.

[1]) «Bluszcz» nr 10.
[2]) «Świat» z dn. 20 III.
[3]) «Kultura» nr 12 (Poznań).
[4]) «Gazeta Polska» z dn. 8 III.



Fragment sali z Wystawy Malarstwa Francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie



J. JORDAENS — *(Wystawa „Rubens i jego epoka" w Oranżerii)* — *URODZAJNOŚĆ (Muzeum Bruksela)*

SEZON WYSTAW W PARYŻU

Co się działo w życiu artystycznym Paryża ostatniego sezonu? Trudno dać mi szczegółową odpowiedź, a równocześnie jest przykro, jeżeli o tak znakomitej wystawie jak «Rubens i jego epoka» [1]) nie można pisać obszerniej i trzeba z konieczności w kronice ograniczyć się do kilku luźnych uwag. Organizatorowi wystawy zrobiono zarzut, że za mało dał Rubensa. Szereg muzeów zagranicznych z powodów politycznych nie posłało obrazów, o które proszono. Wystawa jednak świetnie zobrazowała epokę. Podziwialiśmy arcydzieła Jordaens'a, jak «Urodzajność» oraz «Satyr i rodzina chłopska». Pulsuje w tych dziełach taka potęga życia, taka radość świata, taka dynamika świetlistości, ruchu i kolorystyki, iż trudno się dziwić, jeżeli wielu malarzy uważało tę wystawę właściwie za t r y u m f J o r d a e n s'a. I naprawdę może Jordaens w tych dziełach rywalizować z najdoskonalszymi arcydziełami malarstwa kunsztem soczystego i płomiennego malowania, modelunkiem formy, pełnej tężyzny, prężności i nerwu. Nie przeczę że zawdzięcza zwłaszcza w młodości wiele Caravaggio, a potem Rubensowi, popozostaje jednak zawsze jedyny w swoim rodzaju.

Rubens opromienia swoim wulkanicznym malarskim temperamentem całe malarstwo XVII stulecia, chciałem powiedzieć nas wszystkich, którzy mamy odwagę spojrzeć w słońce jego malarstwa. Mówi się, że był on przedstawicielem ruchu przeciwreformacyjnego, że podnosił przepych katolickiego Kościoła, cóż kiedy póki malarstwo trwa nie było jeszcze takiego poganina, takiego piewcy ciała kobiecego, lubieżności i rozkoszy cielesnej. Który artysta dał nieokiełzanej energii wszelkiego życia tak potężny wyraz! Nikt go nie przewyższa w sztuce wydobywania promieniującej materii malarskiej, tej lśniącej epidermy cielesnej, która pokrywa jego obrazy. Co za bogactwo świetlistego i kolorowego przepychu co za bujność wypukłych form w jego sztuce pełnej namiętności i zmysłowego liryzmu! Rubens, tworząc syntezę ze sztuki Rafaela, Tycjana, Tintoretta, Caravaggia, bolończyków — osiągnął coś zupełnie nowego, oryginalnego w kompozycji, opartej na przekątnej i na spirali, w kolorze, w świetlistości, w wolnym, życiowo-bezpośrednim traktowaniu tematu. Wchłonąwszy kulturę Odrodzenia pozostaje Rubens zarazem najjaskrawszym przedstawicielem geniuszu pierwotnego, elementarnego narodu flamandzkiego, symbolem jego energii, woli i niewyczerpanej żywotności. Jest on płodem najwyższej kultury i najszczerszym prymitywem.

Van Dyck to malarz królów i dworów królewskich. Gdyby tym swoim arystokratycznym klientom i klientkom trochę mniej pochlebiał nic by na tym jego obrazy nie straciły. Nie mniej jest to jeden z najpiękniejszych malarzy w historii sztuki. Nie ma on co prawda monumentalności Rubensa, jego nadludzkiego oddechu, natomiast jest upajającym muzykiem malarstwa. Tyle jest w nim rytmu, melodii i wyszukanej wytworności. Niekiedy daje przenikliwe, naprawdę głębokie, wewnętrznym życiem drgające portrety, szczególnie kobiece. Zwłaszcza w pierwszej epoce swej twórczości namalował kilka arcydzieł portretowych, które mogą rywalizować z największymi arcydziełami sztuki portretowej. Nikt tak nie maluje rąk jak Van Dyck. Nikt tak nie harmonizuje czerni aksamitu z srebrzystą bielą tkanin i koronek brukselskich. Jest to wirtuoz malarskiej muzykalności jakich świat mało widział. Wyjątkowy jest jego kunszt malowa-

[1]) zorganizowanej w Oranżerii przez Karola Sterlinga, który także napisał jej katalog, świadczący o wielkiej erudycji i wnikliwości autora.



P. P. RUBENS *KĄPIEL DIANY*
(Wystawa „Rubens i jego epoka“ w Oranżerii) *(zb. Frans Koenigs Harlem)*

nia materii i przedmiotów, zlewania tonów z tonami. Cokolwiek by się zarzucało Van Dyckowi, ten mistrz sztuki flamandzkiej, najlepszy uczeń Rubensa wytrzyma próbę wieków.

Poza tymi mistrzami, wykształconymi na malarstwie włoskim może sztuka flamandzka tej epoki z dumą wskazać na swoją szkołę lokalną, mistrzów malujących pędzlem małym i nie z tym rozmachem szerokiego pędzla na sposób Rubensa, Jordaensa i Van Dycka. Ta szkoła lokalna ma swój odrębny czar. Malarze, którzy ją tworzą, malują skrupulatnie, dokładnie i z tą miłością przedmiotu, która nas w ich malarstwie urzeka. Mistrzem tej szkoły lokalnej to Breughel de Velours, ostatni wielki malarz z artystycznej rodziny Breughelów. Breughel de Velours otrzymuje na swoich obrazach taką czystość, melodyjność i aksamitność koloru, wydobywa tak wykwintną emalię materii malarskiej, że sam Rubens jest tym oczarowany i przesyła mu pozdrowienia. Zakupi nawet szereg jego dzieł, aby je powiesić obok Tycjana, Tintoretta, Veroneza i innych wielkich swojej kolekcji. I wielki ten pan, mistrz sztuki europejskiej, kiedy pewnego razu maluje ludową madonnę, prosi brata skromnego Breughela de Velours, aby ją okrążył bukietem kwiatów, z tym niewysłowionym wdziękiem namalowanym.

Do tej samej kolekcji kupuje Rubens drugiego genialnego artystę flamandzkiej szkoły lokalnej Brouwera. Również tutaj jego wytrawne znawstwo się nie myli. Ten nieszczęśliwy pijak-włóczęga grający po knajpach w karty, był z Bożej łaski malarzem, wielkim lirykiem krajobrazu. Stworzył klejnoty malarstwa, które podziwiano już za czasów Rubensa i które my razem z tym ostatnim stawiamy obok najpiękniejszych arcydzieł.

Powinienem zatrzymać się nad kilku innymi bardzo wybitnymi, chociaż bardzo skromnymi, mistrzami jak Dawid Teniers, szczęśliwy naśladowca nieszczęśliwego Brouwera, mistrzami martwej natury jak Jan Fyt i Frans Snyders, takimi pejzażystami jak Paul Bril, Jose de Momper, a szczególnie nad obrazami wyjątkowo oryginalnego mistrza rodzajowego Siberechta, lecz nie mam zamiaru dać wyczerpującego sprawozdania z tej tak pięknej wystawy. Zresztą miejsca na to nie mam.

W Petit Palais mieliśmy bardzo ładną wystawę «Gros et ses amis». Więc David, Géricault, Delacroix, Gérard, Paul Huet, Bonington itd. — Rewelacją tej wystawy było kilka drobnych portretów Gros'a.

Należy pochwalić galerię Paul Rosenberg za urządzenie w tym sezonie kilku ciekawych wystaw zbiorowych i pojedynczych podtrzymujących prestiż tej galerii o ustalonej marce.

Wystawa ostatnich prac Matisse'a nie potrafiła nas przekonać całkowicie. Obrazy, w których artysta operuje barwną plamą dekoracyjnie, nie wydają mi się tym razem zamknięte w ściśle określoną, przemyślaną kompozycję jak zwykle. Deformowanie postaci również wydaje mi się nieco dowolne. Zawiodło nas właśnie to co jest głównym czarem poprzednich prac Matisse'a, tj. rytmiczna równowaga linii i arabesku, wy-



LARGILLIÈRE *KSIĘŻNA DE CHATEAUROUX*
(Wystawa Portretu Francuskiego w Galerie Seligmann)

kwintna logika planów w stosunku do całości kompozycji. To też z wielką przyjemnością patrzyliśmy na doskonałe płótna Matisse'a poprzednich lat, które Paul Rosenberg po zamknięciu tej wystawy pokazał. Jeżeli Matisse pracami ostatnimi wkroczył na nowe drogi eksperymentu, daje to świadectwo jego niesłabnącej energii i odwagi i ciekawi jesteśmy ostatecznych rezultatów.

Braque dał także szereg nowych prac, w których jak zwykle lawiruje po bardzo niebezpiecznej drodze. To jest harmonizuje tony minorowe i bardzo zgaszone. Jeżeli «szkoła paryska» manipulowała przesadnie kolorami jaskrawymi, to Braque, dla oryginalności widocznie, uparł się przy palecie bladej, przy tonach jak najwięcej przytłumionych. Już Delacroix dowodził znaczenia białości dla wydobycia przeźroczystości materii barwnej, a Corot nie jest do pomyślenia bez bieli, każdy jego kolor jest zaprawiony trochę bielą. Braque ubóstwia Corot'a. I trzeba przyznać, że znakomicie manipuluje jasną białością kontrostowaną jasnym kobaltem, jasnymi ugrami, chromami, akcentem jasnego fioletu, wodnistej różowości, kolorami oliwkowymi. Posługuje się przy tym częściowo farbami klejowymi. Zrobione jest wszystko z wykwintem, dystynkcją, wdziękiem i diabelską wirtuozerią. Jest to potrawa bardzo wyrafinowana — c'est de luxe — ale jak to powiedział stary Cézanne, my musimy się jeszcze najeść malarstwem. Tym malarzom, którzy zbyt jaskrawo malują, może wystawa Braquea' wyjść tylko na dobre.

Obok prac tych dwóch malarzy, mieliśmy sposobność zobaczyć kilka ostatnich Picassów. Zdradzają one wpływ jego rodaka Hiszpana Miro, to znaczy są surrealistyczne. Nie można im odmówić pewnej orgiastyczności barw, kobalty i szczególnie ultramaryny urozmaicone różnokolorowymi deseniami posiadają dramatyczną ekspresję, lecz ich dekoracyjność jest już tak jawna, iż tracą dla mnie wszelki charakter malarstwa stalugowego, stają się po prostu kobiercami. Nie może być pod tym względem żadnej wątpliwości. Konsekwetnie i systematycznie Picasso sam siebie unicestwia. Mnie osobiście wcale się nie uśmiecha pozostać dłużej w tym jego świecie mirażów, niejasnych chimer i pozorów.

Obrazy Leger'a i Marie Laurencin rozczarowały, jak zawsze, malarzy i publiczność.

Piękna wystawa grafiki francuskiej w Bibliotece Narodowej, urządzona z okazji 50-lecia Towarzystwa Artystów Grafików, utwierdziła mnie jeszcze raz w zdaniu, że tylko malarz z temperamentu może zrobić prawdziwą grafikę, czyli wyrazić za pomocą linii oraz tonów czarno-białych kolor, światło, przestrzeń, powietrze i dać konkretną wizję świata. Dlatego Laboureur mi się nie spodoba, a skromny Pissarro wszystkich swymi akwafortami przewyższa. Jednakże Degas, Rodin, Frélaut, Matisse, Segonzac, Maillol, Hasegava, Debreuil, Carlegle, Picasso, Beaufrère i wielu innych posiada wysoki kunszt graficzny. Jednocześnie z tą wystawą urządził młody kierownik Galerie de Paris, wespół z krytykiem sztuki Champineuille w swoim lokolu pokaz grafiki, na który zaprosił młodych grafików, jak Jean Bernard, Cochet, Gerard, Yves Alix, Despierre, Soulas, Boulaille, Hecht, Jaquemin, Bonfils, Goerg, Montadon, Salvat, Nandin i innych.

Wystawa portretu francuskiego (XV wiek do naszych dni) zorganizowana przez Claude Roger Marxa w Galerie Seligman, nie pokazała nam dzieł nieznanych. Natomiast dziwić się należy, z jaką łatwością przypisano szkole francuskiej XVI wieku dzieła, nie mające z nią nic wspólnego. Wystawa była pierwszą próbą w Paryżu, pokazania całokształtu sztuki portretowej we Francji. Już mistrze, którzy przychodzą po prymitywach, jak Clouet, Corneille de Lyon, wyrażają charak-



AUGUSTE RENOIR *PORTRET PANI MISI SERT*

(Wystawa Portretu Francuskiego w Galerie Seligmann)

ter francuskiego portretu: sumienny realizm, człowiek widziany na tle swego środowiska, lubowanie się w stroju, w elegancji, która nie zmniejsza ostrości psychologicznej fizjognomii. Dzieła XVIII stulecia grzeszą pewną afektacją piękności kobiecej, za to mężczyźni i starsze panie malowani są świetnie. Largilliere, Tocke, Drouais, Aved, Chardin — pasteliści Quentin La Tour, Perronneau itd. Potem David, Ricard, Ingres, Delacroix, Manet, Degas, Renoir, Fantin-Latour, aż do Bonnard'a i Vuillard'a.

Wystawa celnika Rousseau w Galerii Paul Rosenberg, obejmująca 20 dzieł należących do zbiorów Paul Guillaume'a i Wertheimer'a, pokazała nam całą poetyczność wizji tego czarującego przedstawiciela «niedzielnych malarzy», niezręcznego w formie, ale prawdziwego kolorystę. Jego sztuka ma wdzięk i grację i śpiewność ludowej piosenki. Wiosenna radość wiosek i domków francuskich, soczysta zieleń drzew — niewymuszenie, skromnie, a tak szczerze malowane, oto jakim jest naiwny ludowy malarz Henri Rousseau. Każdemu się wydaje, że potrafi stworzyć ludową piosenkę, tak samo się wydaje niejednemu, że potrafi podrobić Rousseau. A właśnie spróbowali i nie potrafili.

W Muzeum Sztuk Dekoracyjnych urządzono wystawę Constantin Guys'a, którego rysunki kupowano kiedyś po 75 centimów, a za które teraz płaci się zależnie od jakości 3000, 10.000 lub 15.000 franków. Guys to artysta, który rysował łatwiej niż my mówimy — rysowanie było dla niego tak naturalne, jak dla nas oddech. Jego pociągnięcie linii jest skróceniem, lakoniczne, momentalne jak okrzyk. Ale w tym rysunku lekkim, tańczącym, zrobionym niby od niechcenia, w fantastycznym pośpiechu — rysunek-sekunda, tak tylko potrafił Delacroix — jest ogromna intensywność życia, życie w wiecznym ruchu Cały świat ówczesny — epoka krynolin, Avenue des Champs Elysees, kabriolety zaprzężone w rasowe konie, damy z arystokracji i królowe półświatka, parada rewii wojskowych i bary podmiejskie, w których żołnierze przy kieliszku wina zabawiają się z dziewczętami. Dużo podróżował Guys, jako rysownik różnych pism angielskich, ale stale wracał do swego ukochanego Paryża, rysując jego życie, jak we śnie, w marzeniu, a jednak tak konkretnie i prawdziwie, linią wysubtelnioną, powiewną — kronikarstwo artystyczne wyższego gatunku. Rasowy, instynktowny, odrębny rysownik — słowem Guys.

W Galerii Bernheima bardzo udana wystawa ostatnich dzieł Bonnard'a i Vuillard'a. O tych dwóch artystach, których dzieła przeciętny widz często myli, jako też o zbiorowej wystawie Edgara Degas'a w Oranżerii, napiszę obszerniej innym razem.

Wystawa akwarel Jongkinda w Galerii Guy Steina była, jak się spodziewano, doskonała. Jongkind rozumiał jak nikt znaczenie białości papieru w akwareli. Sam papier już, przecięty kreską ołówka gra walorem — jest z jednej strony szary, a z drugiej biały. Środkami doprowadzonymi do minimum osiąga przestrzenność, przeźroczystość i światło. Tak samo jak akwareliści angielscy w początku XIX stulecia wpłynęli na świetny rozwój krajobrazu angielskiego (Constable, Bonington, Turner), a ci znowu na Francuzów, tak samo Jongkind'a i Boudin'a akwarele wpłynęły na malarstwo Monet'a, Pissarro'a, Sisley'a, Cézanne'a.

Muszę się jeszcze zatrzymać przy «Salonie Młodych Malarzy» w Galerii Beaux Arts. Jest to dla nas sprawa bardzo ważna i nie powinniśmy przejść obojętnie wobec tego objawu w życiu artystycznym Paryża. Wielkie Salony Paryskie obniżają z każdym rokiem swój poziom artystyczny. Zamierają. Więdną jako objaw artystyczny, który się przeżył. Już nie



CONSTANTIN GUYS *ZALOTY*
(Wystawa Guys'a w Muzeum Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu)



GEORGES BRAQUE *MARTWA NATURA*
(Wystawa w Galerie Paul Rosenberg)

mówię o «Salon des Artistes Français», «La Nationale», to są cmentarze sztuki, które nas wcale nie obchodzą, lecz tak zwane salony modernistyczne, jak «Automne», «Indépendants», «Surindépendants», «Tuilleries», również upadają. Obawiam się, że obrzydzą w końcu ludziom malarstwo i sztukę. Dlatego tak zwane «grupy selekcjowane», salony młodych, dobranych ze smakiem artystów, mają coraz większe powodzenie. Wystawa grupy młodych w «Beaux Arts», wybranych przez grupę młodych krytyków, ma pewien poziom. Pokazano 30 młodych malarzy, w najlepszych ich pracach. Wymienię Pierrę Verité, Caillard, Jacques Despierre, Francis Gruber (bardzo zdolny młodzieniec, 25 lat), F. Tailleux, Robert Grange, Henriette Groll, Strecker, Pellan itd. Prawda, iż ci młodzi (między 25—40) jeszcze się nie wypowiedzieli. Ciekaw jestem widzieć młodego, kiedy ma 50 lat. Mamy cierpliwość, możemy poczekać. Chodzi o to, czy aprobujemy koncepcję tych malarzy. Otóż ich koncepcja mi się nie podoba. Dlaczego? Malują pod hasłem powrotu do klasyków, do muzealnego pojmowania malarstwa. Rozmawiałem z nimi. Mówią za dużo o Ingres'ie i o Poussin'ie. Kiedy młody malarz, mający zaledwie dwadzieścia kilka lat, mówi z adoracją o Ingres'ie i o Dawid'zie, to można się obawiać o jego przyszłość malarską. U młodego malarza należałoby się spodziewać nie tyle klasycznej równowagi, ale raczej gorączki, niepokoju, odwagi eksperymentu, «włażenia na prostą ścianę». Za dużo reminiscencji muzealnych, za dużo ładu, wyklarowanego konceptu w tym wszystkim, co wystawa tych młodych pokazuje. Można już zebrać wycinki pochwalne prasy mieszczańskiej i wkleić do albumu. Dla nas ta sprawa nie jest załatwiona. *F. B.*

WŁADYSŁAW LAM

MUZEUM LUBOMIRSKICH WE LWOWIE

Codzienni przechodnie ulicy Ossolińskich we Lwowie, tej niewielkiej, bocznej ulicy, prawdopodobnie nawet nie przeczuwają, że poza murami, obok których przechodzą, żyją wielkie arcydzieła i w ciszy muzealnej trwając, czekają na widza, by mu powiedzieć o sile uczucia i głębi przeżycia, jakie w nich jest zaklęte od wieków. Oto przekroczywszy progi Muzeum Lubomirskich nawiązujemy najintymniejszą rozmowę z człowiekiem z przed stuleci, który, podobnie jak my dziś, patrzał na świat, wzruszał się nim, przeżywał go i przemyślał do głębi.

Wszedłszy do wnętrza muzeum musimy tylko zdobyć się na wysiłek odróżnienia dzieł typowo malarskich od pamiątek historycznych, a skupiwszy uwagę na tych pierwszych, musimy wniknąć w ich treść malarską.

W zbiorach znajduje się cenna i głośna kolekcja rysunków największych malarzy. Wśród tych arcydzieł o niewielkich rozmiarach i najbardziej prostych środkach wyrazu zasługują na uwagę przede wszystkim rysunki Rembrandta. Jest tych rysunków około trzydzieści i zaledwie kilku z nich autentyczność jest wątpliwa. Rysunki Rembrandta znamy wszyscy z reprodukcji, a jednak przy zetknięciu się z oryginałami ogarnia nas szczególne wzruszenie. Oto obserwujemy w nich narodziny wielkiej myśli plastycznej pulsującej żywą krwią. — Kreślone są z potężną energią i obok uderzeń najgłośniejszych zjawiają się najsubtelniejsze dotknięcia. Atrament czy tusz rozlewa się rzucony jak gdyby od niechcenia, a jednak wyraża formę widzianą z idealną ścisłością. Jest ona wypowiedziana z wielką prostotą i mocą, a wytłumaczona jest tylko najistotniejszymi szczegółami. Forma ta posiada wyjątkową zwartość i indywidualną odrębność.

W tych samych tekach znajduje się również pokaźny zbiór rysunków Dürera. Jest w nich wyraźnie dwojaki sposób traktowania rysunku. Mistrz wypowiada się raz swobodnym i odważnym rzutem, raz znów precyzuje formę i ustala znaczenie każdej najdrobniejszej kreski. — Jest dynamiczny albo opanowany i przemyślany.

Przechodząc do galerii obrazów zatrzymujemy się przed obrazem wotywnym z Czchowa wykonanym dla Jana z Ujazdu w połowie XV w. Rysunek w nim szczerze naiwny, kompozycja prosta, ułożona na płaszczyźnie, a koloryt szlachetnie wypłowiały. Przypomina swą powierzchnią najcenniejszy stary arras. Tuż obok niewielka sala z obrazami Holendrów i Flamandów. Jest ich sporo i stanowią mocny i zwarty front, w którym szczególnie szlachetnym blaskiem świeci niewielki obraz Patiniera, przedstawiający odwiedziny Elżbiety u Marii.



DIRK BOUTS *RYSUNEK*
(Muzeum Lubomirskich we Lwowie)

Kompozycja tego obrazu składa się z dwu części, rudo czerwonego pierwszego planu i zielono błękitnej dali. W tle jest uroczy, fantastyczny krajobraz, w którym (szczególnie na planie drugim) tłumaczy się jasno budowa głębi nie załamująca płaszczyznowej struktury kolorystycznej. Barwy drgają i mienią się w nim ukazując wielką szlachetność swej materii. Tuż obok wisi Pawła Brilla «Napad zbójców», krajobraz wielce romantyczny, ale niestety nieco już zczerniały i Willaertsa Adama malutki obraz przedstawiający miasto portowe. Krajobraz ten posiada wyjątkowo piękną złoto-szaro-oliwkową tonację. — Na długich spokojnych poziomych akcentach wyrastają krótkie piony postaci pierwszoplanowych, architektury i masztu okrętowego. Pierwszy plan jest wyraźny a ostatni ginie w mistrzowskich pianissimach zamglonej dali. — W tej samej sali jest obraz w rodzaju Adriana van Ostade, oryginalnie na przekątni skomponowana «Wiejska szkoła», Jordaens'a «Satyr w odwiedzinach u chłopów» częściowo przemalowany, Molenaera «Gospoda wiejska», Dirck Halsa pięknie malowana «Scena towarzyska», dwa obrazy Berchema ze scenami pasterskimi, oraz Jana le Ducqa «Cyganka» i Jana van Kesel subtelna martwa natura ze szparagami.

Obrazy te posiadają malarską, łagodną i bardzo szlachetną powierzchnię kolorystyczną wzbogaconą wielkimi kontrastami światłocieni oraz trzeźwym i pełnym realizmu spojrzeniem na świat.

Przechodząc do dużej sali z górnym światłem, zatrzymujemy się po drodze przed dobrym obrazem polskiego malarza. Jest nim autoportret Rodakowskiego, malowany z umiarem i bez efekciarstwa. Niestety portret ten wisi wysoko i w nie najlepszym świetle. Za to w dużej sali mamy światło znakomite. — Góruje tu nad innymi Tycjana portret mężczyzny. Jest jednak mocno zniszczony, kolory bronzowe tła zostały czymś spalone, lazerunki z twarzy i rąk zdają się być zmyte. Ale portret i w tym stanie jest kapitalny. Znakomity w nim rysunek, jasny podział na światło i cień, przejścia mimo miękkości nie zatracają charakterystycznych załamań formy, jest wspaniały w wyrazie i wytłumaczeniu bryły. Drugim arcydziełem, aczkolwiek w zupełnie innym sensie pojętym to Gerarda portret hr. Starzeńskiej. — Charakteryzuje go wyszukana klasycyzująca linia, swobodny ruch postaci i uderzające piękno samego modelu. Doskonale malowany jest cały pierwszy plan. Na złotych i rudo oliwkowych tonach dźwięczy głośno żywy cynober szala, z którym niekoniecznie harmonizuje jaskrawy kobalt nieba. Ciężkie szare chmury posiadają nastrój, ale brak im zalet kolorystycznych pierwszego planu.

Na wyróżnienie zasługuje obraz zatytułowany: «Wjazd

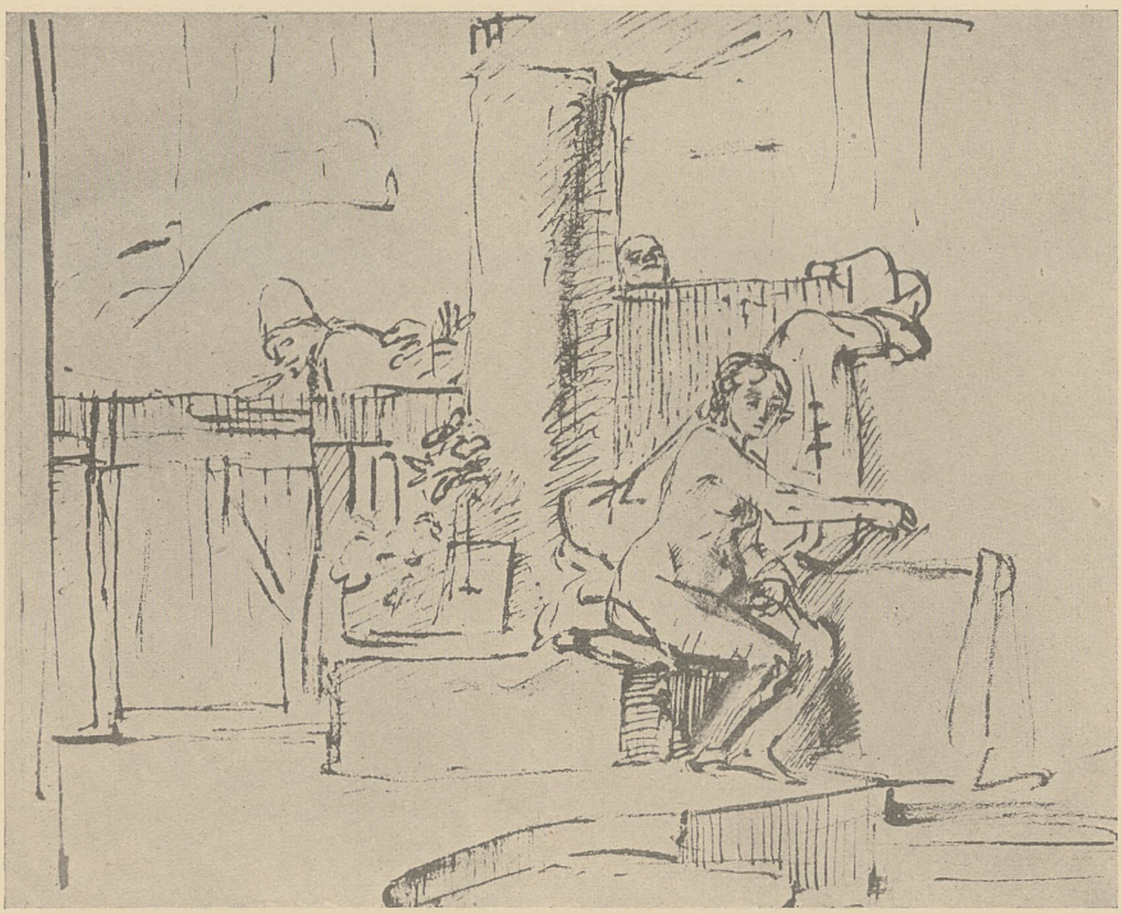


REMBRANDT *(Muzeum Lubomirskich we Lwowie)* *RYSUNEK*



REMBRANDT RYSUNEK

(Muzeum Lubomirskich we Lwowie)



REMBRANDT RYSUNEK

(Muzeum Lubomirskich we Lwowie)

Ossolińskiego, posła do Rzymu», wykonany przez Canaletta. Na tle pięknej architektury malarz przedstawił tu morze tłumu. Jest to temat niewątpliwie wielce trudny i niebezpieczny, który Canaletto rozwiązuje z wielkim doświadczeniem i wiedzą malarską, dzieląc ten tłum w sposób pomysłowy na gawiedź uliczną ukrytą w cieniu domów i wyraźniej akcentowane postacie pochodu. — Na tej samej ścianie wiszą dwa widoki Petersburga od strony morza, malowane przez jednego ze zdolniejszych uczniów Canaletta i dwa portrety Bacciarellego, a tuż obok piękna kompozycja przypisana M i k o ł a j o w i P o u s s i n o w i przedstawiająca scenę wskrzeszenia Łazarza. Splątanej i pełnej życia i ruchu kompozycji figuralnej przeciwstawiają się wyniosłe i proste fragmenty architektoniczne tła. Tłum skupiony dookoła sceny cudu zamarł w ruchu, a dzieli go na głośne i ciche partie logiczny podział światłocienia. W kolorze całość jest rudo-złotawa i oliwkowa. — Czas przesłaniając obraz patyną koloru bursztynu, sciszył kontrasty i doskonale związał całość powierzchni obrazu. — Na lewo od Poussina wisi krajobraz ze szkoły hiszpańskiej z połowy XVII w., przedstawiający zamek Escorial koło Madrytu, o szlachetnej zielono-żółtej tonacji barwnej, a tuż obok małych rozmiarów F r a n c k e n a «Jonasz wyrzucony na brzeg morza», o bardzo łagodnych i subtelnych odcieniach barw.

Również piękne jest, aczkolwiek zupełnie inaczej pojęte «Ukrzyżowanie» K r o d e l a W o l f g a n g a. Obraz ten posiada surowy rysunek i wyraźne szczegóły, a jego barwy lokalne działają dekoracyjnie. Poza tym w sali tej znajduje się kilka małych portretów szkoły francuskiej XVIII wieku, wśród których wyróżnia się portret mężczyzny w peruce.

Zwiedzając uważnie galerię obrazów Muzeum Lubomirskich, przekonamy się, czego zresztą potwierdzenie znajdziemy i w innych galeriach, a co może być pouczające dla żyjących malarzy, że obrazy najlepsze z punktu widzenia malarskiego zazwyczaj posiadają niewielkie, a nawet małe rozmiary. Mało jest bowiem takich malarzy, którzy potrafią wielkie płótno kompozycyjnie i kolorystycznie związać w jednolitą, organiczną całość. Przekonamy się również, że o wartości dzieła sztuki decyduje przede wszystkim jego forma, bez względu na temat. — Płótna o małych rozmiarach biją bardzo często te największe, a temat zupełnie codzienny i pozbawiony całkowicie sensacji, wystarczy dla stworzenia arcydzieła sztuki malarskiej. Jeśli artysta uporządkował elementy kompozycyjne obrazu i zdobył się na własne niezależne spojrzenie na rzeczywistość, nie oglądając się na żadne cele uboczne, rzecz swą wykonał najlepiej.

Władysław Lam.



ALBRECHT DÜRER *RYSUNEK*

(Muzeum Lubomirskich we Lwowie)

WYSTAWA POLSKA W BUDAPESZTEŃSKIM MUZEUM SZTUK PIĘKNYCH



BOHDAN LUBIENIECKI PORTRET PIOTRA SCHENKA
(wł. Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie)

W styczniu br. otwarta została w muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie wystawa Polska, obejmująca trzy sale.

Dwie sale wypełniły szkice Matejki, pożyczone na czas wystawy przez Muzeum Narodowe w Krakowie, kilka jego obrazów olejnych będących własnością Muzeum budapeszteńskiego, obrazy mistrzów obcych, którzy odegrali ważną rolę w życiu malarstwa polskiego oraz malarzy polskich, których dzieła znajdują się na Węgrzech. Wśród nich może najwybitniejsze miejsce zajmują: Bohdan Lubieniecki (1653—1729), którego portret Piotra Schenka (wł. Muz. Sztuk Pięknych w Budapeszcie) wykonany jest na miarę zachodnio-europejską, i Michał Płoński (1778—1812).

Najciekawiej była urządzona sala trzecia, w której zebrano polskie i węgierskie zabytki sztuki z XV i XVI w., pochodzące ze świeżo założonego działu przy tymże muzeum pod nazwą «zbiór dawnych obrazów węgierskich».

Wystawa miała charakter propagandowy współpracy kulturalnej Polski i Węgier.

K. Mc.



MICHAŁ PŁOŃSKI LATARNIA MAGICZNA
(wł. Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie)

KAZIMIERZ MARIAN RUTKOWSKI

ODKRYCIE MALOWIDEŁ WCZESNOGOTYCKICH W KOŚCIELE PARAFIALNYM W MIERONICACH

Do nielicznych zabytków malarstwa wczesnego gotyku w Polsce przybywa obiekt pierwszorzędnej wagi tak pod względem historycznym jak i plastycznym.

Latem ub. r., będąc przygodnie wraz z artystą Zygmuntem Millim w kościele parafialnym w Mieronicach obok Wodzisławia w pow. jędrzejowskim, instynktem wiedzeni, wpadliśmy na ślad cennych malowideł.

Odkrycie to łączy się poniekąd z żywotem kronikarza Chryzostoma Paska. Mieronice bowiem były ówcześnie parafią, do której należała wieś sąsiednia Olszówka, miejsce zamieszkania naszego pisarza. O Mieronicach pisze Pasek w swych kronikach w związku z planami matrymonialnymi, które przedsięwziął jako człowiek niezbyt już młody. Wspomina o swoim ślubie w kościele mieronickim, który go połączył ze starszą, ale jak zapewnia, miłą i zamożną wdówką panią Łącką. Modlił się — pisze — przed cudownym obrazem Matki Boskiej, u stóp której szukał natchnienia na drogę małżeńską. Obraz ten został odnaleziony (odkryliśmy go pod sufitem w kaplicy, w opłakanym stanie; następnie przez nas gruntownie restaurowany — obecnie znajduje się z powrotem w ołtarzu kościoła). O malowidłach ściennych Pasek nie wspomina, ale pomijając jego małe zainteresowanie tymi sprawami, należy przyjąć, że malowidła gotyckie były ówcześnie już zarzucone tynkiem, na którym nawet, być może, wykonano nowe malowidła. Nie ma specjalnie jaskrawych przyczyn, które odrzucałyby te przypuszczenia. Ślady tych malowideł odkryliśmy w czasie prac nad odsłanianiem północnej ściany prezbiterium i w ciągu poszukiwań na murach w nawie kościoła. Odsłonięte fragmenty ornamentów i charakter «zacheuszków» (czerwone koło — wieniec z wpisanym czerwonym krzyżem) mogą wskazywać zarówno na późny renesans, jak i na wiek XVIII, do którego to czasu przetrwały tradycje malarstwa renesansowego w kościele, zwłaszcza o charakterze ludowym. Wszak i dziś jeszcze spotykamy u świątkarzy, w kielecczyźnie, że rzeźbią ornament w duchu baroku, a niejednokrotnie ze zdumieniem natrafiamy na typy rzeźby romańsko-gotyckiej. Trud odsłaniania malowideł nawierzchnich, sądząc z nielicznych urywków, nie stoi w żadnej proporcji do ich wartości.



POCAŁUNEK JUDASZA — *Gotyckie malowidło w kościele w Mieronicach*

W prezbiterium zwrócił naszą uwagę odprysk tynku, pod którym świeciła farba. Strącając początkowo palcem, a następnie nożem zmurszały tynk, odkryliśmy wspomniany «zacheuszek» i części polichromii roślinnej. Kiedy odpadł kawałek

tynku, odsłoniła się pod polichromią warstwa spodnia ze śladami czarnych linii. Po ostrożnym odkryciu małej partii pokazało się, że mamy do czynienia z jakąś wcześniejszą polichromią, niż tą, na której ślad wpadliśmy z początku. Ustalić jednak nie można było niczego, gdyż linie pionowe stykające się ze sobą, nie tworzyły żadnego ornamentu. Dopiero po strąceniu tynku ku górze, odsłonił się kształt oka, wreszcie twarzy; wtedy wyjaśniło się, że linie pionowe i skośne były fałdami szaty. Zwolna ujawniało się malowidło, które po powierzchownym oczyszczeniu, dało się z łatwością odcyfrować jako scena wyobrażająca «Pocałunek Judasza». Po zbadaniu wyższych partii ściany można było już stwierdzić, że malowidło w tej części przedstawia poziomą kompozycję figuralną, podpartą u dołu czarnym fryzem ornamentalnym, biegnącym dookoła całego prezbiterium, u góry zaś zamkniętą fryzem czerwonym z szerokich liter gotyckich. W środku ściany zarysowało się gotyckie okno.

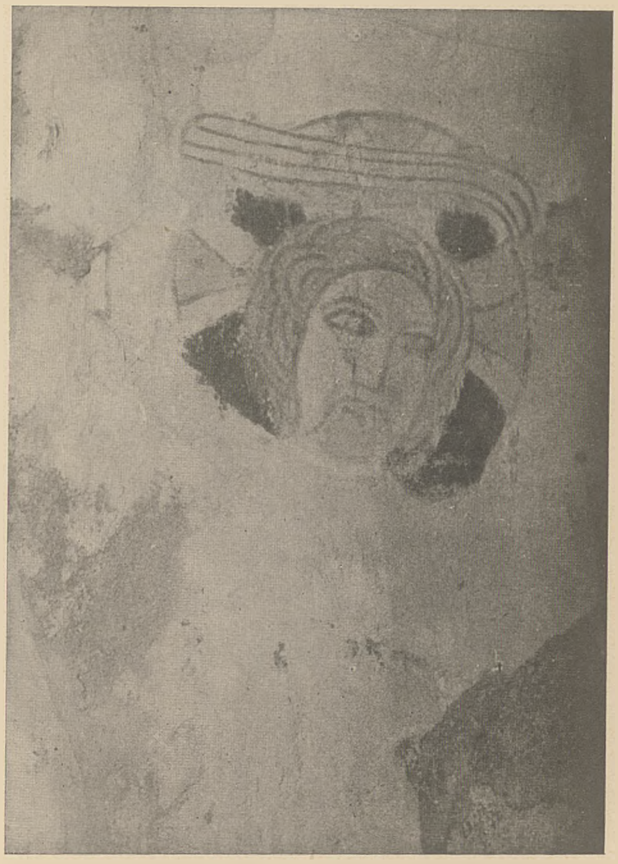
Stwierdziwszy niezbicie, że całe prezbiterium, z wyjątkiem sklepienia, pokryte jest malowidłami gotyckimi i że wartość ich jest bezwzględnie wysoka, zawiadomiliśmy urząd konserwatorski o odkryciu. Konserwator wojewódzki dr A. Oleś polecił nam odsłonięcie i zakonserwowanie ściany północnej prezbiterium. W jesieni ub. r. przystąpiliśmy do systematycznej pracy. Ściany prezbiterium wraz z sufitem pokryte zostały w ostatnich latach farbą pokostową, uniemożliwiającą zupełnie oddychanie muru. W czasie nabożeństw, gdy kościół był pełen ludzi, para wodna, skraplając się pod sufitem i na ścianach, spływała strugami, powodując zawilgocenie partii tynku, zwłaszcza w miejscach, gdzie farba pokostowa się złuszczyła. Skutkiem tego mur miejscami zmurszały, to znów przepojony pokostem, przedstawiał różnorodne trudności w pracy. Najgorzej było usuwać farbę pokostową z miejsc, gdzie ją położono wprost na malowidle. Nierówne bowiem narzucenie tynku, jak też pewne skruszenie w murze, spowodowały miejscowe podchodzenie malowidła ku powierzchni narzuconego tynku i z kolei zasmarowanie farbą pokostową. Gdy wreszcie po żmudnej pracy tynk, względnie farba olejna zostały całkowicie usunięte, można było stwierdzić, że ma się przed sobą malowidło wczesnego gotyku, o charakterze wybitnie graficznym i wyjątkowych zaletach dekoracyjności. Odsłonięte okno gotyckie o szerokim «glifie» i kamiennym «maswerku» jest osią kompozycji centralnie zbudowanej. Obok «sporników» gotyckich w duchu romańskim, podpierają poziomą kompozycję dwa w czworobok ujęte obrazy: na lewo «Pocałunek Judasza», na prawo «Biczowanie».

Jak wspomniałem, malowidła te oparte są na elementach wybitnie graficznych, o wyjątkowym poczuciu rytmu i dekoracji. Walory te, znajdujące tak żywy oddźwięk w malarstwie współczesnym, pozwolą nam na tym rozumniejszy stosunek do odkrytych malowideł. Płaszczyzny zamknięte graficznie surowym konturem, a wypełnione łuską zbroi, bądź plecioną szachownicą płotu, bądź złożonymi punktami, czy też płaską pełną czernią, składają się na wielkie bogactwo ornamentalne obiektu. Dodajmy, że płaszczyzny zamknięte linią, w większości wypełnione są kolorami. Cała kompozycja jest dziełem wyjątkowo prostym i mądrym w najlepszym zrozumieniu monumentalności.

Jest to tzw. «prymityw». Nazywanie malarstwa tego okresu prymitywem uważam za zasadniczą pomyłkę. Można przyjąć ten termin jako określenie czysto naukowe, pochodzące zapewne z okresu, który usprawiedliwia w zupełności tego rodzaju podejście do sztuki wczesnego gotyku. Nie chcę przez to powiedzieć, że w epoce gotyku nie było prymitywów. Czyż dzisiaj ich nie ma? Ale określanie z dobrą wiarą tej epoki malarskiej nazwą «prymitywu», uważam za przeżytek i naiwność. Wiemy, jak mało istotnego zrozumienia dla średniowiecza i wstecz miał wiek XIX. Wszak Taine, który był



Fragment malowidła ściennego w kościele w Mieronicach



Chrystus biczowany (fragment) z kościoła w Mieronicach

bezsprzecznie mądrym człowiekiem, w wykładach swych na Sorbonie odmawiał zasług i zdobyczy sztuce chrześcijańsko-bizantyńskiej; uważał epokę tę za wyraz upadku sztuki, podając jako przykład, że malarz ówczesny nie był zdolny do dobrego narysowania ręki czy oka. W imię czego malowidła wczesno-gotyckie nazywamy prymitywami? Czyż można dziś nie zauważyć w tej sztuce głębokiego sensu konstrukcji dekoracyjnej, wynikającej z prawdziwego psychicznego wydarzenia artysty? A jeśli mi ktoś powie o nieudolności ówczesnych artystów, to go odeszlę do nich na naukę:

1) rozumnego budowania dekoracji malarskiej w granicach architektury,

2) monumentalności i prostoty w rozwiązywaniu zagadnień dekoracyjnych,

3) podporządkowania swych doznań dobrowolnie przyjętym prawom i formom dyscypliny twórczej.

To, co nazywaliśmy naiwnym spojrzeniem na świat ówczesnych artystów, dziś mamy nazywać: spojrzeniem własnym, wynikającym z osobistych pobudek twórczych.

Wróćmy jednak do ściany. Całe malowidło wykonane na jednostajnej pobiale kredowej. Kolorów użyto następujących:

1) czerń (rysunek zasadniczy, płaszczyzny fryzu ornamentalnego,

2) czerwień winna (korony, szaty, litery),

3) ugier jasny (włosy, szaty),

4) błękit pawi (szaty).

Kolory zachowały swą siłę, z wyjątkiem błękitu, który spłowiał wybitnie i nabrał odcieni zielonkawych. W jednym miejscu grubszy pokład farby pozwolił na zbadanie jej siły; okazało się, że kolor był ongiś soczysto błękitny, dość ciemny.

Zwolna dochodzimy do ciekawych odkryć. W miarę posuwania się w górę, ku szczytowi ostrołuku ściany, pobiała zanika. Widzimy cegłę gotycką starannie fugowaną do równej powierzchni ściany, a fugi pobielane. W układzie cegieł na całej płaszczyźnie ściany porozrzucane cegły z błękitną polewą. Wszystko to zostało z czasem zabielone i na pobiale wykonane malowidło. Nie trudno tedy z następstwa faktów wysnuć logiczny wniosek: pierwotną dekoracją ścian prezbiterium była cegła czerwona, której fugi pobielone tworzyły ornament siatkowy na całej płaszczyznie ściany. Przemawia za tym i to, że niektóre fugi są «ślepe», tzn. malowane na powierzchni cegły, a więc nie w łączeniach, widocznie w celu utrzymania jednolitego rytmu kraty białej na czerwieni muru. Niektóre z cegieł, jak wspomniałem, mają polewę błękitną, dziś silnie spłowiałą, a prosta dekoracja ściany przypada na okres, kiedy prezbiterium było jeszcze kaplicą; założenie jej bowiem sięga w czasy romańskie, a dopiero później dobudowano nawę, wyjmując część ściany zachodniej. W ten sposób z kaplicy powstał kościół. O wyglądzie dawnej kaplicy mówi mur zewnętrzny ozdobiony plastycznym fryzem ornamentalnym z cegieł i szczytowa ściana zachodnia ówczesnej kaplicy, zachowana w górnej swej części pod dachem dzisiejszego kościoła.

W tej chwili mówić można jedynie o malowidłach ściany północnej, całkowicie odkrytej. Fragmenty odsłonięte na ścianie wschodniej, tj. za ołtarzem, pozwalają zorientować się, jak wyglądało w całości prezbiterium. Dziś troską władz świeckich i kościelnych winno być przywrócenie wnętrzu pierwotnego wyglądu.

Bogactwo i fantazja malowideł już odsłoniętych na ścianie wschodniej, oraz ukazujące się w małych odkrywkach zarysy głów na ścianie południowej pozwalają spodziewać się odkryć rewelacyjnych. Kulturze naszej przybywa obiekt artystyczny pierwszorzędnego znaczenia; dla historyków ciekawe studium, dla artystów nowe źródło radości.

Kazimierz Marian Rutkowski.



Fragment odkrytej ściany w kościele w Mieronicach

KRYPTA MARSZAŁKA JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO NA WAWELU

W drugą rocznicę śmierci Marszałka J. Piłsudskiego, wykończono w całości kryptę Jego w Katedrze wawelskiej, dzieło prof. dr. A. Szyszko-Bohusza. O krypcie umieścimy obszerny artykuł z szeregiem zdjęć, łącznie z sprawozdaniem o konkursie na sarkofag, który ma być rostrzygnięty w najbliższych dniach. Obecnie podajemy kilka zdjęć świadczących o wysokim artystycznym poziomie wykonanych prac. Pierwsze zdjęcie przedstawia zejście do krypty. Na sześciu nefrytowych kolumnach, o brązowych kapitelach, spoczywa brązowa płyta z napisem biegnącym dokoła. Roboty brązownicze wykonała firma P. Seip i Syn w Krakowie. Na pierwszym planie widoczne płyty granitowe dziedzińczyka z herbami ziem polskich, z wplecionym napisem Piłsudski. Wejście z przedsionka do krypty zamknięte jest kutą w żelazie kratą z herbami polsko-litewskim i znakiem rodowym J. Piłsudskiego. Kratę projektował również prof. A. Szyszko-Bohusz, wykonał F. Wessely w Krakowie. Na ostatnim zdjęciu szczegół kutego w żelazie orła.



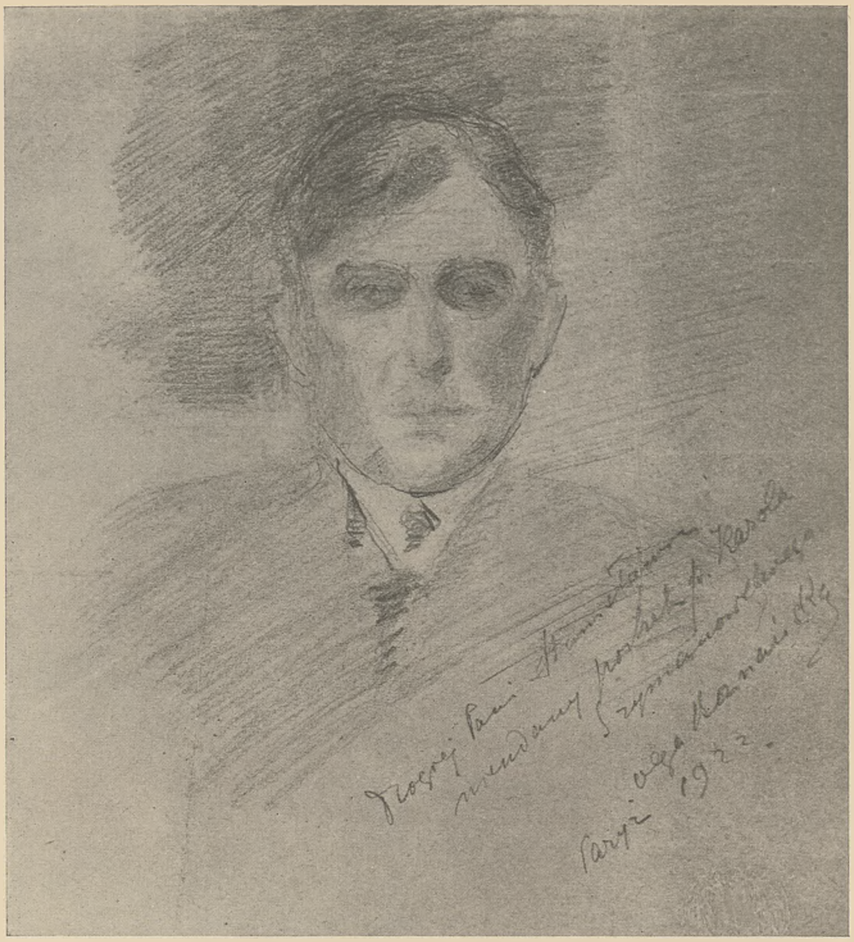
Wejście do krypty i płyta granitowa według proj. Dra A. Szyszko-Bohusza



Krata zamykająca kryptę — według proj. Dra A. Szyszko-Bohusza



Orzeł kuty w żelazie (detal)



OLGA BOZNAŃSKA PORTRET KAROLA SZYMANOWSKIEGO (ołówek)

KAROL SZYMANOWSKI

(1882—1937)

Łączymy się w żałobie z całym światem muzycznym. Czynimy to dlatego, że pewne cechy stylu Szymanowskiego są wskaźnikiem dla wszystkich polskich artystów. Naczelną taką cechą jest artystyczne dążenie, którym przepojone są wszystkie jego dzieła. We wszystkich, bez wyjątku, naczelnym motorem jest bezkompromisowe szukanie własnego oblicza, szukanie własnej, ścisłej i jasnej reguły. W historii sztuki jest Szymanowski pozycją odosobnioną, chociażby tylko dlatego, że stał się, podobnie jak Chopin, wskaźnikiem i miernikiem cech polskiego typu, który tworzył sam. O ten styl i szkołę walczymy wszyscy, polscy artyści, starając się zastąpić zaślepienie ciasną rodzimością, uczciwym rzemiosłem, któreby służyło indywidualnej fantazji. Czcząc pamięć Szymanowskiego czcimy hasło, co nas łączy ze światem i nie traci kontaktu z Zachodem.

Jego dorobek twórczy obejmuje przeszło 60 opusów. Znajdziemy tam wszystkie formy muzyczne, od ścisłych po najswobodniejsze. Od miniatur fortepianowych, skrzypcowych czy wokalnych, po wielkie dzieła chóralne i orkiestralne: opery i symfonie, koncerty i oratoria. Znaczenie tej produkcji rośnie, gdy uświadomimy sobie pustkę, w której się Szymanowski znajdował. Spoglądał bez zaślepienia i blagi, z miłością i troską, na sztukę polską. Dzisiaj śmierć jego każe nam się zgromadzić i opowiedzieć: po trudnej, czy po łatwej stronie. Uświadomili to sobie wszyscy, że po trudnej, po stronie jakości, po jedynej stronie, jaka jest, w krainie sztuki.

Z. Mc.



ZBIGNIEW PRONASZKO *DRZEWA (olej)*

PLASTYCY O SOBIE

ZBIGNIEW PRONASZKO

Pierwszy raz gościła w Polsce wystawa malarstwa francuskiego, tak bogato reprezentowana. Trzeba to uważać za wielką zasługę tych, którzy ją zdołali do nas sprowadzić. Uderzało, jak inaczej wyglądały te dzieła u nas, niż we Francji. Tam, w otoczeniu wielkiej masy dzieł tak francuskich jak włoskich, flamandzkich czy hiszpańskich nie robią one takiego wrażenia, jak u nas, gdzie nie mają tak wspaniałego otoczenia. Działają więc tym bardziej. Działają wszystkimi cechami prawdziwego malarstwa — a przede wszystkim prostotą. Dwie, trzy plamy — ustawione w obrazie, tworzą kolor obrazu, ale te trzy plamy nie są do zastąpienia — są wyszukane i znalezione. Nie spotyka się surowizny palety — widoku tak częstego jeszcze u nas. Paleta jest u nich, jak surowe jarzyny, które dobry kucharz przetwarza na smaczne danie. Wielu się spodziewało, Bóg wie jakich kolorowych «efektów» na tej wystawie — i ci mieli zawód. Słychać też było głosy niezadowolenia z tych «wybiórków» (!). Koloru nie spostrzegli — a farby nie było...

Nie jest to bynajmniej sprawą alfabetu plastycznego — ta świadomość, gdzie się kończy farba, a zaczyna kolor. Tak samo, jak to, że kontur nie jest formą. A ileż to nieporozumień tkwi właśnie w tym, że się kolor wyodrębnia od formy. Szkolenie tej świadomości i doskonalenie jej w realizacji plastycznej — jest pracą długich lat. Tak było we Włoszech, tak we Francji i tak też będzie u nas. Tradycja malarstwa francuskiego jest bardzo stara i oparta o wielkie tradycje włoskie i hiszpańskie. Niezmiernie ciekawą rzeczą byłoby oświetlić wszystkie wielkie trakty i drogi jakimi szła przez wieki sztuka francuska, aż do dnia dzisiejszego. Możeby to raz na zawsze obaliło przesąd o szkodliwości obcych wpływów. Widzimy przecie, że mimo bezsprzecznych wpływów włoskich, czy hiszpańskich, sztuka francuska stała się na wskróś francuską — a zatem narodową, bez stwarzania żadnych w tym kierunku haseł czy programów. I tym silniejsza, że swój rodowód wyprowadza z największej sztuki na świecie.

Plastyka polska jest bardzo młoda. Sto lat nie tworzy sztuki — a cudów nie ma. Przez te sto lat malarstwo polskie zdziałało bardzo wiele. To są jednak początki. Przy wielkich zdolnościach naszego narodu, przy lepszych warunkach materialnych, a zatem szczerej opiece Państwa — można żywić pełną nadzieję, że i Polska w swoim czasie będzie miała wielką sztukę.

Zbigniew Pronaszko.



JAN WODYŃSKI *PEJZAŻ Z ŁĘGOWIC (olej)*

JAN WODYŃSKI

Nawiązując do zagadnień koloru i formy, które tak mocno zapuściły korzenie we współczesne malarstwo polskie — szukam w swych pracach stosunku do tych zagadnień jak najbardziej prostego, osobistego i szczerego.

Dążę do tego, aby w czasie pracy być wolnym od zbytniego balastu rutyny i wrażeń z widzianych obrazów, by widzieć tylko naturę, uświadomić sobie wizję malarską i ją zrealizować.

Szukam w obrazie wzajemnego stosunku płaszczyzn i form — równowagi barw ciepłych i zimnych — wyrażenia formy kolorem jak najbardziej wyraźnym i jasnym.

Nie ograniczam palety do jednej gamy kolorystycznej — a opierając się przeważnie na naturze, nie opracowuję jednego zagadnienia kolorystycznego w ciągu pewnego okresu. Natura pomaga mi do wyjawienia podświadomej, ogólnej koncepcji obrazu. Temat w obrazie jest dla mnie momentem dużej wagi — o ile pomaga mi w realizacji wizji malarskiej. Temat musi być silnie związany z formalną treścią obrazu. Interesuje mnie pejzaż i człowiek.

Nie mogę się na to zgodzić, aby problemy czysto plastyczne były same w sobie celem a nie środkiem do celu — do wyrażenia osobistego, głębokiego stosunku artysty do natury. Mam wrażenie, że w środowisku malarskim, opartym na najbardziej uczciwych dążeniach plastycznych, rozważania czysto formalne i zbyt abstrakcyjne, jakgdyby zaciążyły nad teraźniejszym malarstwem polskim — rozumiem to jako reakcję na przerost tematu literacko-anegdotycznego, panującego jeszcze do niedawna. Reakcja ta doprowadziła do pewnego rodzaju purytanizmu w zagadnieniach plastycznych, zresztą szlachetnego gatunku — jednakże prowadzącego zupełnie nieoczekiwanie do swoistego akademizmu i rutyny.

Wielkim przeżyciem artystycznym dla mnie była wystawa malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie — tym bardziej, że dotychczas nigdy nie miałem sposobności zetknąć się z tym wielkim malarstwem inaczej jak za pośrednictwem reprodukcji, która nie daje pełnego pojęcia o obrazach. To co mnię przede wszystkim uderzyło, to ta naprawdę wielka skromność i szczerość wobec natury i własnych dążeń artystycznych. Odniosłem wrażenie, że prawie wszyscy artyści silnie opierają się na obserwacji natury — a jednak umieją tę naturę tak dobrze użyć, że nie ciąży w obrazie; widać wyraźnie wizję i drogę artysty.

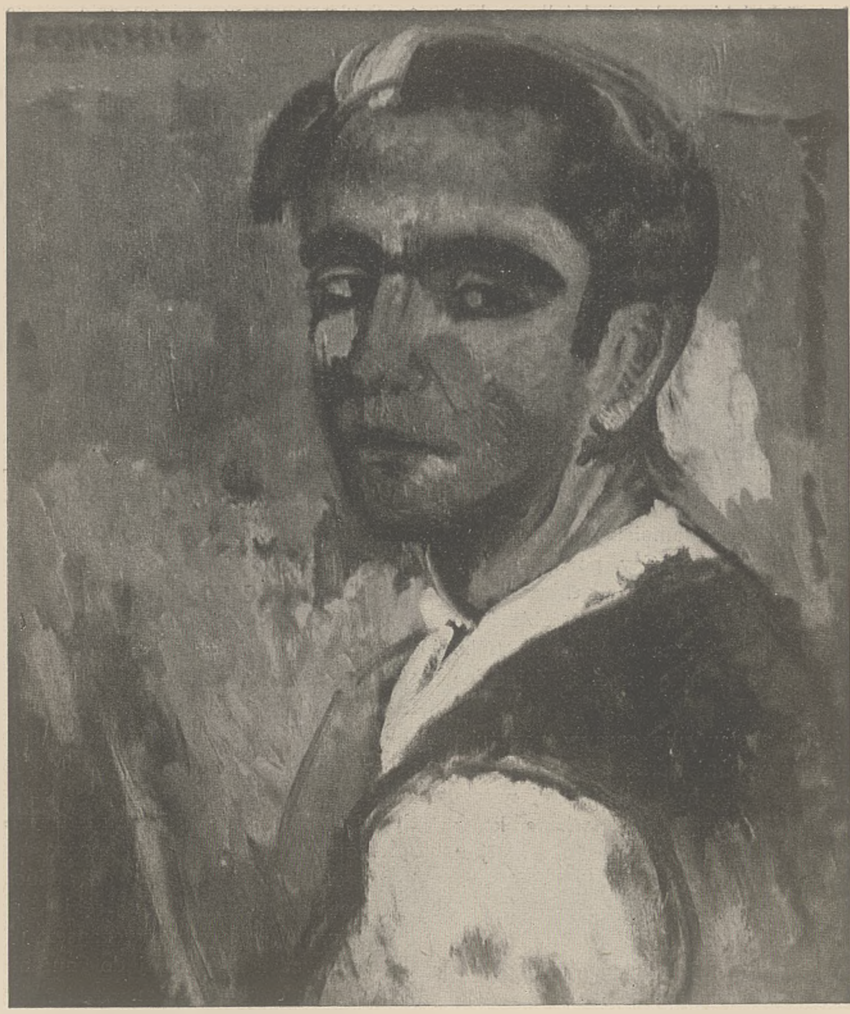
W pierwszym rzędzie stawiam obrazy Cézanne'a, który na zdobyczach impresjonizmu, w mocnym oparciu o naturę, tworzy klasyczne podstawy dla nowoczesnego malarstwa; aktualność Cézanne'a dla nas współcześnie pracujących nie ulega najmniejszej wątpliwości.

Poza Monetem, Pissarro i Sisleyem, zainteresował mnie duży obraz Bonnarda — którego twórczość ma tak duży wpływ na wielu malarzy polskich.

Bonnard bierze swoim przerafinowaniem kolorystycznym — materią malarską — ciekawym ujęciem i skomponowaniem natury.

Po sukcesie wystawy impresjonistów i postimpresjonistów, koniecznym byłoby abyśmy w Polsce mogli zobaczyć jeszcze wystawę malarzy XIX w., romantyków i realistów — jak Delacroix, Courbet, Corot, Daumier — a która dałaby nam pełniejsze wyobrażenie o bogactwie malarstwa francuskiego.

Jan Wodyński



JERZY FEDKOWICZ *AUTOPORTRET (olej)*

JERZY FEDKOWICZ

Do niedawna jeszcze wszelkie wynurzenia artysty o sobie uważane były za pewnego rodzaju nieskromność. Czynności sprawozdawcze spełniali zawodowi krytycy lub literaci, często inspirowani przez ustosunkowane ciotki, kuzynki, lub w najlepszym wypadku przez najbliższych przyjaciół artysty. Mistrz odgrodzony murem swej pracowni od szerokiego ogółu, owiany mgiełką tajemniczości tworzył w samotnej kontemplacji i w mniej lub więcej uskrzydlonych postaciach swych obrazów, wyrażał głębie własnych myśli, idei i przeżyć. Sam pisał rzadko; robił to wstydliwie i ostrożnie, a superlatywy o swych plastycznych wyczynach podpisywał skromnie inicjałami przyjaciół-krytyków.

Możemy pochlebić sobie, że pod tym względem zrobiliśmy znaczny postęp. Pisma artystyczne, a nawet prasa codzienna umieszcza chętnie głosy artystów o sobie. Robi to oczywiście tym chętniej, im bogatsza i bujniejsza jest nasza ideologia artystyczna i im efektowniejszy jest jej program.

Analizując pod tym kątem widzenia własne wierzenia, doznaję pewnego rozczarowania. Stosunek mój do sztuki nie różni się w zupełności od stosunku jaskiniowca, starającego się utrwalić najwięcej emocjonujące momenty własnych przeżyć plastycznych. Lecz nie tu leży najsłabszy punkt mojej ideologii artystycznej. Sądzę, że podobnie egocentrycznie czuje i myśli wielu kolegów moich, dla których malarstwo jest jedynie funkcją tak niezbędną i konieczną w życiu, jak wszelkie inne funkcje życiowe.

Najsłabszy punkt leży w zbyt małej efektowności tak zwanego programu, do której przyzwyczaili nas nasi poprzednicy. Bo czyż można nazwać programem przekonanie, że wszelkie jak najwięcej światoburcze zdobycze plastyczne były rezultatem nie programowej kalkulacji jednostki, lecz wiedzy opartej na żmudnej pracy. Że nie tylko drogą intuicji, lecz ciągłych prób i doświadczeń, opartych na tradycji, należy kształtować zmienny (doskonalszy) ideał koncepcji plastycznej. «Programem» moim jest konieczność nawiązania kontaktu z przeszłością, konieczność kultywowania tradycji malarskich idących gdzieś aż hen od Greków po przez pompejańskie malarstwo, Włochów, Hiszpanów i Holendrów do francuskich impresjonistów włącznie. Ci ostatni są nam najbliżsi. Potrafili pokazać, jak można czerpać całymi garściami z dorobku przeszłości biorąc to, co jest najistotniejsze i jak można, nie zatracając walorów malarskich, czuć i myśleć współcześnie. Malarstwo polskie ma ubogą przeszłość. Drogą doświadczeń nie tylko własnych lecz i cudzych należy kształtować lepszą przyszłość polskiej plastyki. Cechy i wartości indywidualne, czy narodowe, z pewnością się odnajdą wtedy, kiedy poziom sztuki naszej stanie się naprawdę wysoki.

Jeżeli postawiłbym sobie zapytanie jakie ideały stawia so-

bie dzisiejsze młode malarstwo polskie, odpowiedziałbym bez wahania: jak największa malarskość obrazu i jak najmniej konwencjonalny stosunek do natury; jak największe uproszczenie środków i prostota wyrażania się, a wstręt do efekciarstwa i wirtuozerii, oto cechy charakteryzujące dzisiejsze dążenia. Dlatego tak bliską nam jest sztuka francuskich impresjonistów, że łączy w sobie prostotę środków z bezpretensjonalnością i prostotą wyrazu. Poznać i opanować środki, a jednak potrafić patrzeć na świat oczyma człowieka nie obarczonego balastem przeszłości, oczyma człowieka młodego, oczyma dziecka jest największą rozkoszą, lecz i największą sztuką. Takie jest pragnienie nasze jako ludzi żyjących i czujących. Patos i dążenie do najrozmaitszych stylowości uważamy za przeżytek, tak jak obce nam jest malarstwo tendencyjne, tematowe, którym posługiwano się do wyrażania swych myśli filozoficznych, historycznych itd.

Otaczający nas świat egzystuje jako ciągle nowa nieskończenie interesująca rzeczywistość. Obraz to inny odrębny świat zamknięty, skończony, żyjący życiem samoistnym. Malować to znaczy stwarzać nową rzeczywistość. Czy potrafilibyśmy przeżywać czar walorów światłocienia, gdyby nie geniusz Rembrandta? Czyż jest to mało? Czy potrzebne tu jest jakie uzupełnienie? Temat obrazu jego anegdotyczna treść mogą tylko rozpraszać, przenosząc myśli widza w inną zupełnie dziedzinę wrażeń.

Takie zdawałoby się jasne postawienie sprawy napotyka w społeczeństwie naszym na duży opór. Bierne ustosunkowanie się ogółu społeczeństwa do sztuki może być tylko mniej więcej obojętne dla artystów. Pomijam już względy materialne, które odgrywają bezsprzecznie dużą rolę, o wiele ważniejszą jest atmosfera moralna, w której powstaje i rozwija się sztuka.

Gdybym postawił sobie pytanie, jakie są przyczyny oddalenia się pewnych grup społecznych od sztuki dzisiejszej, musiałbym odpowiedzieć, że przyczyną tego jest ogromna rozbieżność ideałów i pojęć: inne nastawienie się naszego społeczeństwa, inne oczekiwania i nadzieje związane ze sztuką. Brak poważnej rzeczowej krytyki potęguje jeszcze stan ten, czyniąc rzeczywistość nieznośną i bez widoków na lepszą przyszłość.

Postarajmy się bezstronnie wniknąć w istotę konfliktu. Czy w społeczeństwie może zaniknąć potrzeba sztuki, czy nie żyje jeszcze dziś chęć i tęsknota do oglądania rzeczy dobrych, mocnych a może wielkich. Bez wątpienia, że tak. Lecz miernikiem wartości dla ogółu nie jest sam obraz lub rzeźba, nie są wartości plastyczne w niej zawarte — lecz wciąż jeszcze zainteresowanie fabułą obrazu i jego treścią. Do takiego patrzenia na sztukę przyzwyczaiły nas przede wszystkim lata niewoli. Bez wątpienia pewniej i mocniej przemawiali do duszy i serca Grottger lub Matejko, kultywując i szerząc ideały narodowe, zachęcając do wytrwania lub walki o wolność. Późniejsze okresy nie były pod tym względem inne. Często wielkie talenty gubiły się w dowcipach anegdoty wsi polskiej, nastrojowych dworów i dworków, ułańskich szlif i lampasów. Ciągle i zawsze główną podstawą zainteresowania i uwielbienia dla tych artystów ze strony społeczeństwa była anegdota, myśl, którą potrafili wypowiedzieć lub sentyment, który potrafili podkreślić. Wielkie talenty, którym brak było tych dążności, pozostały w ukryciu, niemal niezauważone lub zapomniane (Michałowski, Rodakowski, Gierymski).

Stosunek taki społeczeństwa do sztuki nie mógł być oczywiście podstawą i oparciem dla nowych pokoleń artystów. Myśl i tęsknota za nową sztuką opartą na walorach malarskich coraz mocniej i natarczywiej domagała się zrealizowania. Tak się kończy ten pierwszy etap usamodzielnienia się duchowego i oddzielenia się polskiej plastyki od wszystkiego co nazwać by można ogólnie literaturą.

Czy to co się dzieje obecnie w malarstwie polskim jest tylko echem i odbiciem prądów Zachodu? Nie, raczej ich analogią! Zdaje mi się, że droga ewolucji sztuki odbywa się z taką samą nieuniknioną konsekwencją, analogicznymi etapami, jak procesy polityczne, społeczne lub socjalne i nie ma możliwości przeciwstawienia się temu. Są rzeczy, które zaczynają być aktualne jednocześnie w najrozmaitszych zakątkach świata. Jeżeli sprawom ewolucji socjalnej można przeciwstawić się argumentem egoizmu podniesionego do godności prawa moralnego, lub po prostu argumentem silnej ręki — droga ducha stoi otworem. Skrępowanie pewnym konwenansem programu lub tendencyjności doprowadza zazwyczaj do znużenia i silnej reakcji przeciw krępującym ograniczeniom.

Formizm, który był u nas szkołą dyscypliny, po pewnych wybujałościach impresjonizmu nie mógł również na czas dłuższy zająć umysły jego twórców i wielbicieli.

Chwila obecna przedstawia się nam jako moment pełnej swobody twórczej. Jedynym konwenansem obowiązującym każdego artystę, a nie ulegającym nigdy wahaniom, jest dobre opanowanie rzemiosła.

Jerzy Fedkowicz.



JÓZEF CZAPSKI *AUTOPORTRET (olej)*

JÓZEFA CZAPSKIEGO KSIĄŻKA O PANKIEWICZU

Książka Józefa Czapskiego: Józef Pankiewicz — dostała się w tych dniach, nakładem firmy M. Arct, do rąk czytelników. Żałujemy, że czas nie pozwala nam poświęcić jej w tym numerze już, obszernego i wnikliwego studium, na jakie ta świetna książka zasługuje. Gdyż książka Czapskiego posiada ten nurt autentyczności i ten smak własnego doznania, bez którego wszelka literatura o sztuce staje się tak często tylko profesorskim wykładem.

Książkę Czapskiego czyta się jak żywą powieść, w której główną postać — postać o stu obliczach — tworzy dręczące, wciąż wymykające się ostatecznej definicji zagadnienie malarstwa.

Czyż mógł Czapski znaleźć w malarstwie polskim artystę, któryby mu dał bardziej niż Pankiewicz okazję do zgruntowania wszystkich tych zagadnień, z którymi sztuka XIX i XX wieku musiała się porać? Okazji do odkrycia czułym skalpelem tego całego kompleksu ścięgien i nerwów, które tworzą problematykę sztuki ostatnich kilkudziesięciu lat? Śmiemy twierdzić, że każdy żywy artysta znajdzie tam część swej własnej historii.

Tym samym staje się książka Czapskiego najważniejszym wydarzeniem w tym dziale artystycznej literatury po książkach Stanisława Witkiewicza.

Zorganizowana jest książka w dwie całkowicie odrębne części.

Część pierwsza traktuje o Pankiewiczu i jego twórczości na tle epoki. «Chodziło mi w książce niniejszej o zarysowanie oblicza Pankiewicza i jego sztuki na tle epoki, w której powstała, jak również i o podanie jego dzisiejszych poglądów i luźnych uwag o sztuce», pisze autor.

Na samym początku pierwszej części zarysowuje się kolosalna i zagadkowa sylweta Aleksandra Gierymskiego, przyjaciela i pierwszego z wyboru nauczyciela Pankiewicza. Na całość części pierwszej składają się następujące rozdziały:

1. W orbicie Gierymskiego.
2. Odkrycie impresjonizmu.
3. Nawrót do waloru.
4. Prymat koloru.
5. Reakcja klasyczna.

Druga część książki, która tak jak pierwsza tworzy niezależną i zamkniętą całość nosi tytuł: Z przechadzek i rozmów. Są to już wypowiedzi samego Pankiewicza, zebrane przez Czapskiego z zachowaniem absolutnej wierności, stanowiące poza wartością ich poglądu artystycznego, jakby dokumentarny materiał do psychologicznej sylwety artysty.

Część druga składa się z ośmiu rozdziałów. Pierwsze cztery to przechadzki po Luwrze. Piąty nosi tytuł: Z wystawy realistów francuskich XVII w., szósty: Na wystawie obrazów z Muzeum w Grenoble, siódmy: Z wystawy sztuki włoskiej, ósmy: W pracowni Pankiewicza. Z bogatej treści wymienimy dla orientacji tylko kilka zagadnień jak: Prawda natury — Kompozycja — Styl romantyczny — Indywidualność artysty — O materii malarskiej — Modelacja i modulacja. — Poczucie masy — O portrecie — Światłocień — Wizja i umiejętność — Wzruszenie — Powierzchnia — Gra barwna.

Książka jest uzupełniona i wzbogacona dobranymi ze znawstwem ilustracjami w liczbie 154.

Jan Cybis.

INŻ. STEFAN ŚWISZCZOWSKI

TADEUSZ TOŁWIŃSKI — URBANISTYKA

(TOM 2. BUDOWA MIASTA WSPÓŁCZESNEGO)

Wiek XIX przyniósł nienotowany dotąd w historii świata rozwój miast. Londyn i N. York przekroczyły wielokrotnie rozmiary Babilonu i starożytnego Rzymu. Brak było jednak, w przeciwieństwie do średniowiecza i starożytności, jakiegoś ścisłego i racjonalnego programu budowy. Nowo powstałe w XIX w. dzielnice miast z reguły nie mogą równać się pod względem piękna i logiki założenia miastom i dzielnicom dawnym. Fortyfikacje, otaczające większość miast wielkich, choć znacznie rozszerzone poza dawne pasma murów obronnych, powodowały ciasnotę i wyzyskiwanie wszelkich wolnych przestrzeni. Tam zaś, gdzie nie przeszkadzały fortyfikacje, racjonalną rozbudowę hamowała spekulacja. W rezultacie pozbawiono słońca, powietrza i zieleni przeważającą część mieszkańców miast; nierzadko zatruwano ich wyziewami z fabryk; okolice ogałacano z lasów i sadów i zasypywano odpadkami i śmieciami; stawy i rzeki zanieczyszczano odpływami z kanałów.

Miastom XIX w. przodował Paryż, który przeszedł w okresie od 1852—1869 przebudowę o nienotowanych nigdzie rozmiarach. Hausmann zburzył niemal połowę domów paryskich — około 27 tys. — i założył na ich miejscu bulwary, szerokie co najmniej na 30 m, i wielkie place wysadzone drzewami. Jednak w krótkim przeciągu czasu w olbrzymim tym dziele ukazały się błędy. Dla istotnego celu istnienia miasta, tj. dla stworzenia zdrowych mieszkań nie zrobiono nic, przeciwnie, plan Hausmanna raczej zachęcił do dalszej eksploatacji działek budowlanych. Za reprezentacyjnymi murami bulwarów kryje się gorszy jeszcze niż dawniej mrok i zaduch. Nie dorównał także plan Hausmanna wspaniałym założeniom barokowym Rzymu, Wersalu czy Nancy.

Zewnętrzny blask nowego Paryża wywarł olbrzymi wpływ na cały ówczesny świat, naśladownictwo było jednak najczęściej karykaturą. Imitatorzy pomijali najważniejsze życiowe sprawy, kładli przesadny nacisk na nieistniejące zwykle sprawy reprezentacji, przy czym bezmyślnie burzono dzielnice zabytkowe. Zapanował kult linij geometrycznych, jakże często bezdusznych i bezmyślnych. Przykład Paryża dał w ten sposób rezultaty ujemne.

Wiek XIX powołał do życia miasta amerykańskie. W XVII wieku kupują koloniści holenderscy od Indian półwysep Manhattan za kwotę równą naszym dwustu złotym. W r. 1812 Indianie palą forteczkę nad jeziorem Michigan i mordują jej mieszkańców. Dziś na Manhattan'ie wznosi się największe miasto świata, ośmiomilionowy N. York, a nad Michiganem rozciąga się na długość ponad 70 km miasto-olbrzym, Chicago.

Średnia gęstość zaludnienia miast amerykańskich jest niższa niż w Europie, gdyż dzielnice mieszkaniowe składają się przeważnie z małych domów jednorodzinnych. Dzielnice handlowe za to zabudowują się drapaczami nieba, przy 100% wyzyskaniu parcel. «City» zatruwane są stale gazami spalinowymi samochodów, a światło słoneczne dochodzi tylko na wyższe piętra. Na czoło zagadnień urbanistyki amerykańskiej, obok sanacji dzielnic drapaczów nieba, wysuwają się trudności komunikacyjne, o rozmiarach nigdzie w Europie nie spotykanych. Niezmierne rozrzucenie miast, przypadkowe położenie dworców kolejowych i ulic komunikacyjnych powoduje, że przebycie odległości kilku kilometrów wymaga nieraz kilku godzin czekania na skrzyżowaniach ulic.

Na szczegółowym omówieniu kilku miast amerykańskich kończy się część analityczna dzieła, będąca niejako zakończeniem 1-go tomu. Dalsze rozdziały poświęcone są zasadom projektowania miast. Nie tu jest miejsce na streszczanie i tak b. treściwego i zwięzłego dzieła; pozwolę sobie jednak wspomnieć, że autor nie jest zwolennikiem tworzenia olbrzymów urbanistycznych. Słusznie wskazuje na wady miast drapaczów nieba, projektowanych przez Le Corbusiera i innych teoretyków, usiłujących zamienić komunikację poziomą na pionową, przy pomocy mnóstwa dźwigów. Ideałem autora jest miasto średnie, do 1/2 miliona mieszkańców, które daje doskonałe warunki mieszkania i pracy, a nie stwarza trudności komunikacyjnych.

Brak podręcznika tego typu dał się odczuwać od dawna; dzieło prof. Tołwińskiego wypełnia dotkliwą lukę naszego piśmiennictwa technicznego. Autor widzi i docenia wielkie możliwości miast polskich, istniejących (poza Warszawą i Łodzią) dopiero w zaczątkach, a zabudowujących się gwałtownie i chaotycznie. Miejmy nadzieję, że nowy tom «Urbanistyki» przyczyni się do uzdrowienia rozbudowy. Tam, gdzie kończy się chaos, przypadkowość i spekulacja — czyż nie dostrzegamy nowych, wspaniałych, pełnych zieleni miast polskich?

Inż. Stefan Świszczowski.

SPROSTOWANIE

Do artykułu mojego «W służbie Sztuki» wkradła się pomyłka, którą niniejszym pragnę sprostować.

Zamiar przebudowania piwnic Akademii na lokal dla Bratniej Pomocy powziął p. Rektor A. Szyszko-Bohusz bez wiedzy Mitery i przebudowy dokonał bez jego współudziału. Pożyczka, którą Zarząd zaciągnął miała miejsce w innym czasie i zużyta została na inne cele.

Przebudowa natomiast przeprowadzona była przy bezinteresownej pomocy firm budowlanych, które wykonały następujące prace: firma J. Zarzecki i inż. Gliński — roboty murarskie, firma Cichy — ciesielskie, firma Schiffer — szklarskie, firma «Dekoracja» — malarskie, firma Król — instalacje elektryczne, firma Steinberg — posadzki.

Inne firmy, które nie mogły służyć pomocą w naturze, złożyły na ręce p. Rektora gotówkę na umeblowanie lokalu.

W dniu uroczystego otwarcia p. rektor wręczył Miterze kilkadziesiąt tysięcy marek pozostałych z darów, a przeznaczonych na zagospodarowanie się w nowym lokalu Bratniej Pomocy.

Jerzy Wolff.

TYTUS CZYŻEWSKI

L I S T Z W A R S Z A W Y

Od ostatniej mojej kroniki zaszło wiele wypadków ważnych i interesujących w świecie naszej sztuki. Przede wszystkim należy wspomnieć o wystawie malarstwa francuskiego w tzw. «salach» nowego Muzeum Narodowego w Warszawie. O samej wystawie jako o manifestacji u nas niezwykle potrzebnej i epokowej dla naszej współczesnej sztuki, piszę na innym miejscu. Tutaj mimochodem wspomnę o pewnych małych «cieniach» i niedokładnościach tej wystawy.

Należy się podzięka Muzeum Narodowemu za użyczenie swych sal na tą wystawę, ale równocześnie trzeba uczynić parę krytycznych uwag o rozwieszeniu obrazów i małym bałaganie, który panował na tej wystawie. Otóż nie tylko, według mego zdania, ale według zdania wielu interesujących się tą wystawą, sale, w których pomieszczono tą piękną wystawę, wcale nie nadają się na jakąkolwiek wystawę artystyczną, a co dopiero na wystawę obrazów francuskich, których zaletą przede wszystkim jest subtelny i bardzo wrażliwy na światło i zmianę oświetlenia koloryt. Ta długa jak kiszka sala z podłogą polakierowaną na jakiś dziwny kolor, robi ponure wrażenie. Podobna jest bardziej do jakiegoś lamusa czy składu suszonych jarzyn, niż do sali wystawowej. O drugiej sali, w której też mieściły się obrazy francuskie, to już nawet szkoda mówić. Nic ona nie ma wspólnego z salą wystawową, prędzej może nadaje się na garderobę lub na krótkoterminowe przechowywanie kaloszy i parasoli. Nie wiem także, kto kierował rozmieszczaniem i wieszaniem obrazów, ale miałem wrażenie, jakby ktoś chciał zabawiać się z publicznością w chowanego lub «w listonosza». Zabawy te polegają na tym, że jakiś przedmiot starannie ukrywa się przed okiem szukającego. Czym bliżej szukający znajduje się tego ukrytego przedmiotu, tym wyraźniej zaznacza się jego bliskość i mówi się wtedy «ciepło», «cieplej», — a czym bardziej szukający się oddala, — to wtedy znów mówi się «zimno», «zimniej», «zimny» itd. Zdaje mi się, że wieszający francuskie obrazy, chcieli się właśnie w ten sposób zabawić ze zwiedzającymi i rozweselić ich i pocieszyć. Niektóre obrazy były tak ukryte, że nawet najwprawniejsze kocie oko z trudnością mogło by je wykryć. Mimo tych małych mankamentów wystawa była zwiedzana tłumnie. Szkoły i pensjonaty, związki zawodowe i prawie że cechy z chorągwiami i Bractwo kurkowe, a nawet widziałem cały batalion tramwajarzy z własną muzyką dętą i rżniętą. Złośliwi opowiadali, że wielu zwiedzających gnała po prostu ciekawość, — wszystkie episjerki i właścicielki mydlarń spieszyły na wystawę, bo niektóre pisma doniosły, że znajduje się tam jeden obraz za dwa miliony (!).

Wszyscy krytycy poświęcili tej wystawie po kilka artykułów, a jeden z nich zagorzały przeciwnik sztuki francuskiej i jej wpływów, umieścił nad swym artykułem duże piszczele i trupią główkę, a kończąc artykuł, napisał: finis. Jest to podobno słowo łacińskie i ci, którzy ukończyli wyższe studia i umieją po łacinie objaśnili mnie, że f i n i s znaczy k o n i e c. Koniec, — ale czego?! — tego już nam ten krytyk nie wyjawił i pozostało to jego wieczną tajemnicą.

Mimo, że kryzys minął (tak przynajmniej twierdzą optymiści, których nigdy u nas nie brak), dola artystów-plastyków polskich jest opłakana. Dziś u nas, aby pozwolić sobie tylko na malowanie obrazów, trzeba być rentierem, lub właścicielem kilku kamienic. Obrazy kupują u nas minimalnie chyba grafikę po 10 zł za odbitkę. I dlatego też zapewne grafika stała się u nas sztuką narodową. Wszędzie graficy są wysuwani na plan pierwszy, a malarze coraz bardziej uznawani za «luxus», nieopłacający się, a zatym niepotrzebny. Należałoby jednak pomyśleć na serio, z czego właściwie malarze, którzy chcą malować, mają nadal żyć. Bo jednak malarz mający dać pewne rezultaty swej pracy w przyszłości, musi jakiś czas popracować nad swą sztuką bezinteresownie, tj. czynić właściwie wkłady pieniężne w swą pracę. Nikt nie przyjdzie mu z pomocą. Nie można przecież wliczać tutaj tych skromnych subsydiów, które czasem uda się otrzymać jakiemuś malarzowi z Wydziału Sztuki, z naszego Ministerstwa Oświaty.

Trzeba także zważyć, że u nas nie ma żadnego handlu sztuką, na wzór zagraniczny. I że jedynymi mecenasami i nabywcami obrazów i rzeźb są przygodni amatorzy, często obarczeni «przez naturę» bardzo minimalnym smakiem i żądający często od wybrednego artysty naginania się do ich parweniuszowskich i niekulturalnych wymogów. Malarz może dziś zarobić coś niecoś na malowaniu portretu jakiemuś pseudo-inteligentowi, ale wtedy jest krępowany przez anafalbetyzm takiego pana lub pani, o tym zresztą wiedzą najlepiej artyści, którzy mieli to szczęście malowania «fizjognomii» takiego «inteligenta» lub takiej «inteligentki». Ale, gdy i to nie dopisze, co ma począć malarz, który w swej sztuce miałby wiele do powiedzenia. A jednak są salony, są wystawy, które malarz chcący «być znanym», musi obsyłać.

Czy nad tym nikt jeszcze nie zastanowił się w Polsce, że u nas dużo wymaga się od artystów, a mało, albo prawie nic się im nie daje. Że te wszystkie instytucje, które istnieją tylko dzięki artystom, są dobrze dotowane, z dobrze płatnymi urzędnikami, a właśnie ten artysta, dla którego te instytucje istnieją, jest pozbawiony często wszelkich środków i zdany na łaskę losu?! Czy u nas w Polsce nikt nie zastanowił się nad tym, że właściwie każda wielka sztuka jest eksperymentem, i aby mogła u nas być wielka, twórcza sztuka — jej twórcy, tj. artyści, muszą mieć byt zapewniony, aby nie rozdrabniali się i nie marnowali swej energii na prace zarobkowe (wykresy, dekorowanie pudełek i kiosków, malowanie licznych afiszów propagandowych etc., etc.).

Czy u nas w Polsce nikt nie zastanowił się nad tym, że prawie wszystko pcha się w artystów starych i dobrze dotowanych, mających posady profesorów etc., artystom, którzy tworzą nową młodą sztukę, bardzo mało albo wcale nic się nie daje, aby mogli wegetować i pracować?!

Aby tym nienormalnym i fatalnym w skutkach stosunkom jakie panują w naszym życiu artystycznym zaradzić, trzeba: 1) Podnieść sztukę wolną, jak: czyste malarstwo (sztalugowe), czystą rzeźbę, do godności pierwszorzędnych warunków naszej kultury i naszego życia narodowego. 2) Artystom pracującym i twórczym, którzy dali i dają dowód swej działalności i pracy artystycznej, a nie mają środków do życia i pracy (tj. nie są ani profesorami, ani nie posiadają jakich innych poza sztuką dochodów), umożliwić im byt i pracę czysto artystyczną. 3) Ponieważ brak u nas kolekcjonerstwa, brak handlu dziełami sztuki na wzór zagranicy, trzeba dać artystom pracującym twórczo stały miesięczny zarobek, któryby pozwolił im na minimalną egzystencję i pracę wyłącznie artystyczną w zakresie ich indywidualnych zamiłowań i talentów, i w tym celu należy utworzyć w każdym mieście prowincjonalnym muzeum współczesnej sztuki. Sfery rządowe mogłyby przeznaczyć pewną dostateczną i stałą kwotę na zakup s t a ł y, comiesięczny od każdego artysty jego najlepszych prac i w ten sposób zabezpieczyć n a s t a ł e jego byt i jego twórczość, a nabywane prace artystów przeznaczać do muzeów prowincjonalnych i warszawskich. Możebne, że przy spisie i ewidencji pracujących u nas artystów, a pozbawionych stałych środków do życia, kwota wydana na ten cel, byłaby nawet znikoma w porównaniu ze szkodą jaką wyrządza się sztuce, pozostawiając artystów twórczych bez środków do życia i tym samym zmuszając ich do zarobkowania, które szkodzi ich pracy i energii artystycznej.

Wyżej przeze mnie nakreślone słowa są tylko ogólnym szkicem. Jeśli brak u nas organizacji w tej dziedzinie, to nie tylko samych artystów-plastyków jest w tym wina. Już ostatni czas poważnie zastanowić się nad tą kwestią, gdyż inaczej za kilka lat zaczną okazywać się fatalne skutki tego marazmu i lekceważenia, z jakim traktuje się u nas polską sztukę i jej artystów.

Tytus Czyżewski.

K R O N I K A

KRAKÓW

Sprawozdanie z Walnego Zgromadzenia Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, odbytego w dniu 20 marca 1937, przy ul. Łobzowskiej 3, w obecności 52 członków.

Prezes Związku Z. P. A. P. Dr Adolf Szyszko-Bohusz otwiera Walne Zgromadzenie przemówieniem, poświęconym pamięci i zasługom zmarłych w ostatnim roku członków Związku, kolegów śp. Kazimierza Mitery i Zygmunta Waliszewskiego, których bolesną stratę Związek specjalnie odczuł.

Sekretarz kol. Piwko odczytał protokół z poprzedniego Walnego Zgromadzenia

Sekretarz kol. Stanisław Herstal odczytał sprawozdanie z działalności Związku za rok administracyjny 1936.

Skarbnik kol. Zygmunt Milli odczytał sprawozdanie kasowe.

Przewodniczący Komisji Konstrolującej Dr Karol Krzetuski złożył sprawozdanie Komisji Kontrolującej, na zakończenie którego postawił wniosek o udzielenie absolutorium ustępującemu Wydziałowi.

Wniosek przeszedł przez aklamację.

Po przedstawieniu listy kandydatów zgłoszonych przez Wydział i członków, nastąpiło głosowanie.

Na podstawie głosowania zostali wybrani do Wydziału: 1) Milli Zygmunt, 2) Majchrzak Stanisław, 3) Geppert Eugeniusz, 4) Chmurski Kazimierz, 5) Piwko Jerzy Zygmunt, 6) Słabczyński Stefan, 7) Zakrzewski Stanisław, 8) Pronaszko Zbigniew.

Następnie przedstawiono kandydatury do Komisji Kontrolującej:

1) Dr Krzetuski Karol — fachowiec, rzeczoznawca, 2) Förster Karol, 3) Kozłowski Walery. Zastępcy: 4) Dietrich Henryk, 5) Ogłódek Jan, 6) Żebrowski Adam.

Wyboru przedstawionych kandydatur dokonano przez aklamację.

Kandydatury do Sądu Koleżeńskiego:

1) Poraj-Chlebowski Wiktor, 2) Wodzinowski Wincenty, 3) Muszkiet Karol. Zastępcy. 4) Marcinów Stanisław, 5) Orłowicz Tadeusz, 6) Struszkiewicz Jerzy.

Wyboru dokonano przez aklamację.

Na wniosek Wydziału Walne Zgromadzenie przez aklamację uchwaliło nadać Członkostwo Honorowe Związku ZPAP. w Krakowie, Panu Marszałkowi Edwardowi Śmigłemu-Rydzowi.

Następnie przyjęto przez aklamację następujące wnioski:

«Walne Zgromadzenie ZPAP. w Krakowie, uchwałą z dnia 20 marca 1937 r. upoważnia Wydział do zaciągnięcia pożyczki hipotecznej lub innej, w wysokości nie przekraczającej 22.500 złotych, z przeznaczeniem na budowę sali wystawowej nad lokalem kawiarnianym».

«Walne Zgromadzenie Związku ZPAP. w Krakowie, uchwałą z dnia 20 marca 1937 r. upoważnia Wydział do zawarcia umowy z Instytutem Propagandy Sztuki w Warszawie, mocą której Związek ZPAP. w Krakowie, wynajmuje wspomnianemu Instytutowi przyszłą sale wystawową na 4 miesiące w roku, za opłatą w kwocie 2.000 złotych».

«Walne Zgromadzenie Związku ZPAP. w Krakowie, uchwałą z dnia 20 marca 1937 r. uchwala utworzenie Funduszu Stypendyjnego pamięci Kazimierza Mitery, z przeznaczeniem na cele samopomocowe i stypendialne».

Kol. Wallis Czesław stawia wniosek o podziękowanie Zarządowi Związku za dotychchczasową owocną działalność, co przyjęto przez aklamację.

Wobec wyczerpania się porządku dziennego, kol. Geppert, jako przewodniczący, dziękując zebranym za żywy udział w obradach, zamyka posiedzenie Walnego Zgromadzenia, które trwało od godz. 10.30 do 14.15.

Władze Związku.

Na posiedzeniu w dniu 24. III. 1937 r. Wydział ukonstytuował się następująco:

1) Prezes: Dr Adolf Szyszko-Bohusz, 2) wiceprezes: Eugeniusz Geppert, 3) wiceprezes: Jerzy Zygmunt Piwko, 4) sekretarz: Stefan Słabczyński, 5) sekretarz: Stanisław Zakrzewski, 6) skarbnik: Zygmunt Milli, 7) gospodarz: Stanisław Majchrzak.

Dalsi członkowie Wydziału:

8) Kazimierz Chmurski, 9) Jan Cybis, 10) Jerzy Fedkowicz, 11) Stanisław Herstal, 12) Zbigniew Pronaszko.

Ilość członków w dniu 20 marca 1937 r. wynosiła 136 osób (z siedzibą w Krakowie 86, zamiejscowych 35, a za granicą 15 członków).



B. GRÜNBERŻANKA *PEJZAŻ (olej)*
(z Wystawy w Zw. Z. P. A. P. w Krakowie)

SPRAWY ZJAZDOWE.

W poprzednim numerze «Głosu Plastyków» podaliśmy najważniejsze punkty w sprawie Zjazdu delegatów Związków ZPAP-ów z czerwca 1936, obecnie zaś w uzupełnieniu tej sprawy podajemy szereg punktów, które Zjazd przyjął jako wytyczne dla całej akcji w formie uchwał: «Zjazd Delegatów Związków Z. P. A. P-ów zebranych w dniu 21 czerwca 1936 w Domu Plastyków w Krakowie, stwierdza rozpaczliwą sytuację,, w jakiej znajdują się w chwili obecnej plastycy polscy. Zjazd stwierdza, że liczne memoriały i prośby kierowane do Władz Centralnych Państwowych lub Komunalnych przyjmowane są milczeniem i obojętnością».

Wobec powyższego Zjazd postanowił przejść do akcji masowej. Plan akcji masowej jest następujący:

1) Skupianie wszystkich pracujących plastyków w jednolitej i ogólnopolskiej reprezentacji zawodowej.

2) Wysunięcie haseł gospodarczych, dookoła których skupić się mogą i muszą wszyscy plastycy bez względu na dzielące ich różnice artystyczno-ideowe.

3) Obmyślenie przez powołaną do tego celu Ogólnopolską Reprezentację Plastyków planu działania, któryby zwrócił uwagę Władz i społeczeństwa, że cierpliwość plastyków wyczerpuje się.

Zjazd nie wyklucza jako poparcie swojego planu ogłoszenia powszechnego strajku artystów plastyków z całej Polski, by tą drogą zamanifestować swoje stanowisko i zwró-

cić uwagę odpowiedzialnych czynników i skłonić je do ustawowego uregulowania i ratowania materialnej egzystencji pracowników na tym odcinku, kultury narodowej, którą reprezentują artyści plastycy.

Zjazd uchwala przystąpienie Związków do Międzynarodowej Konfederacji Zawodowej Artystów Plastyków w Brukseli i zwraca się do Władz z prośbą o ułatwienie reprezentacji ZZPAP-ów oraz możności przestudiowania organizacji życia zawodowego artystów w innych krajach, jak również akcji pomocy dla sztuki i artystów. (Wniosek Krakowa).

W zakończeniu podajemy jeszcze wniosek, tj. podziękowanie senatorom za obronę sztuki w Senacie. (Wniosek kol. Tomorowicza).

«Doroczny Zjazd ZZPAP-ów w dniu 21 VI 1936 wyraża pełne uznanie i podziękowanie P. Senatorowi Wacławowi Sieroszewskiemu, P. Senatorowi Wojciechowi Jastrzębowskiemu, P. Posłowi Wojciechowi Stpiczyńskiemu, za wzięcie w obronę interesów artystycznej kultury w Polsce przez swe słuszne i godne wszelkiego poparcia wystąpienia w Senacie i Sejmnie R. P.».

Wniosek kol. Mitery w sprawie p. Andrzeja Pronaszki:

«Zjazd stojąc w obronie wolności przekonań piętnuje z oburzeniem represje, zastosowane we Lwowie w stosunku do kol. Andrzeja Pronaszki, byłego prezesa Związku Z. P. A. P. we Lwowie».



JAN HRYŃKOWSKI *MARTWA NATURA (olej)*
(z Wystawy Zbiorowej w Krakowie)

W nawiązaniu do tych powyższych uchwał i uchwał podanych w poprzednim numerze, mających powołać do życia Ogólnopolską Reprezentację Zawodową — komunikujemy obecnie, że Związki ZPAP-ów przystąpiły na poszczególnych terenach do zorganizowania lokalnych Komisji Porozumiewawczych, których zadaniem jest stworzyć porozumienie Grup i Zrzeszeń o charakterze zawodowym (mających w statutach swoich sprawy zawodowe, ekonomiczne i samopomocowe) bez różnicy przekonań artystycznych celem omówienia i przygotowania materiału na Ogólnopolski Zjazd Delegatów Komisji Międzystowarzyszeniowych, który ma się odbyć w czerwcu br. w Warszawie. Jako materiał, służy przede wszystkim przygotowany już obecnie r e f e r a t p o s t u l a t ó w, który podaje najważniejsze i nie cierpiące zwłoki sprawy z dziedziny życia artystycznego, jako te, które bezwzględnie powinny być załatwione w najbliższym czasie i wprowadzone w życie. Postulaty te, które bez obciążenia budżetu państwowego zostały wysunięte na pierwszy plan, podzielić można na dwie grupy: ekonomiczno-zawodowe i kulturalno-społeczne. Postulaty te wiążą się bezpośrednio ze sytuacją ekonomiczną i ideową. Podzielić je można na lokalne i ogólne, oraz na te, które — jak wspomniano wyżej — nie wymagają pomocy pieniężnej, lecz ulg. Do punktu ekonomiczno-zawodowego zaliczono:

a) Ubezpieczenie społeczne, tzn. pomoc lekarska, fundusz bezrobocia i pracy.

b) Ulgi kolejowe, transportowe, (wyjazdy na własne wystawy, na ważniejsze wystawy w kraju, wystawy zagraniczne sprowadzone do kraju, wyjazd po kraju dla pejzażu), ulgi paszportowe, ulgi pobytowe dla celów leczniczych i wypoczynkowych, ulgi podatkowe, budowanie przez samorządy tanich pracowni, doraźna pomoc samorządowa i państwowa.

Do punktu kulturalno-społecznego należą:

a) Przywrócenie nauki rysunków w szkołach średnich i wiedzy o sztuce (posady nauczycielskie dla artystów wykwalifikowanych).

b) Stypendia dla artystów młodych, a zakupy i zamówienia dla starszych.

c) Subwencje dla wydawnictw i monografii artystycznych.

d) Reforma organizacji muzeów (polityka muzealna, mająca na celu odpowiednią i planową selekcję eksponatów z historii sztuki polskiej, galerie sztuki współczesnej z uwzględnieniem ostatniego dorobku).

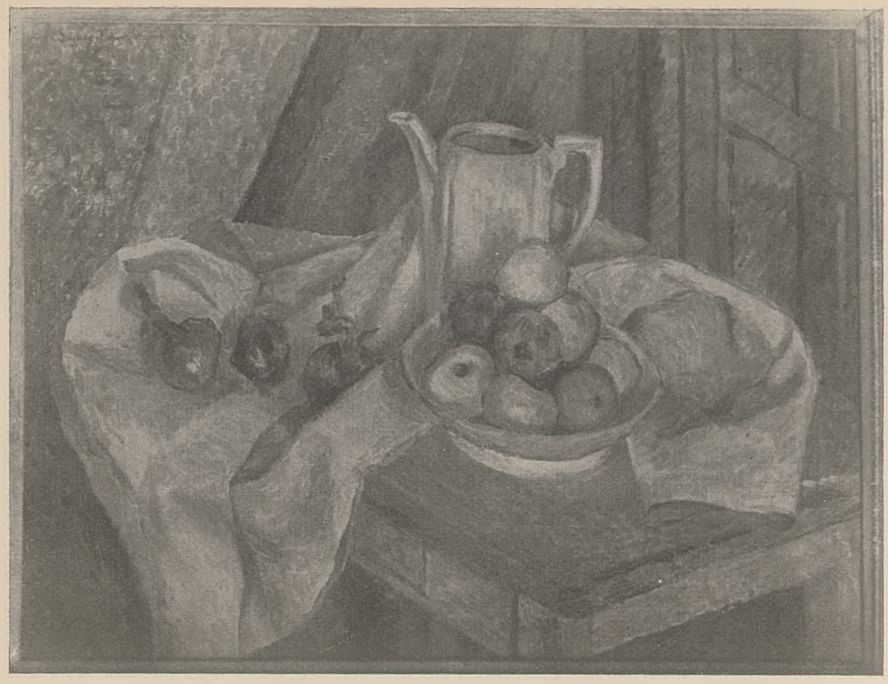
WYSTAWY W DOMU PLASTYKÓW

W wiosennych miesiącach br. otwarto wystawy kol. Wandy Markiewiczównej i Pauliny Olszowskiej. Wystawa pierwsza obejmowała akwarele i gwasze, druga prace olejne i akwarele.

W kwietniu br. odbył się w Domu Plastyków wieczór pod tyt.: «Tak cię widzą, jak cię piszą», fraszki piórka Pronaszki. Zabawne «powiedzonka» wybrane przez Kazimierza Chmurskiego, ilustrowane przez Zbigniewa Pronaszkę, z komentarzami X. Y., wygłoszone przez Jadwigę Hoffmann. *E. G.*



WANDA MARKIEWICZ *PEJZAŻ (gwasz)*
(z Wystawy Zbiorowej w Zw. Z. P. A. P. w Krakowie)



ANNA SZYSZKO-BOHUSZ SZYMBORSKA *MARTWA NATURA (olej)*

WYSTAWA ARTURA GROTTGERA

W obecnym roku przypada 100-letnia rocznica narodzin i 70-lecie śmierci Grottgera (1837—1867).

Krakowskie Muzeum Narodowe z okazji tej chce przypomnieć twórczość Grottgera urządzając wielką wystawę (maj—lipiec) ze zbiorów muzealnych i prywatnych, krakowskich i poza krakowskich.

WYSTAWA Ś. P. LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO

W czasie «Dni Krakowa» T-wo P. S. P. projektuje wystawę śp. L. Wyczółkowskiego.

ODZNACZENIE REKTORA WOJCIECHA WEISSA

Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego przyznało w r. bież. rektorowi Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, p. Wojciechowi Weissowi doroczną nagrodę za całokształt działalności artystycznej.

ZBIOROWA WYSTAWA JANA HRYŃKOWSKIEGO

W kwietniu b. r. otwarto w T-wie P. S. P. w Krakowie wystawę dzieł z ostatniego okresu twórczości art. mal. Jana Hryńkowskiego.

SPRAWA WYSTAWY Ś. P. ZYGM. WALISZEWSKIEGO

Redakcja komunikuje, że w sprawozdaniu z Walnego Zgromadzenia Dyrekcji T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie zostało mylnie podane, jakoby wystawa pośmiertna śp. Zygmunta Waliszewskiego miała się odbyć w Krakowie w T-wie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Ani Redakcji, ani Komitetowi Przyjaciół śp. Z. Waliszewskiego nic nie wiadomo, by ta wystawa miała się odbyć w wymienionym Towarzystwie.



ZYGMUNT RADNICKI *RYSUNEK*

LWÓW

Po Walnym Zgromadzeniu, odbytym dnia 31 marca 1937 r., Zarząd Lwowskiego Zawodowego Związku Artystów Plastyków przedstawia się następująco:

Prezes: Prof. Dr Leon Chwistek.

Wiceprezesi: I-szy Stanisław Kramarczyk, II-gi Henryk Streng.

Sekretarz: Aleksander Krzywobłocki, Stanisław Osostowicz.

Skarbnik: Włodzimierz Łasowski.

Gospodarz: Fryc Kleinman.

Członkowie Wydziału: Zygmunt Radnicki, Roman Turyn, Antonina Rychterówna, Henryk Krzyżanowski.

W Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w bieżącym sezonie rozpoczęto wystawę na temat «Nasze Lasy», następnie były wystawa ogólna i grupy Ster, grafika wiedeńska i zbiorowa Kitza, fotografika akademików, zbiorowa Czarnockiej, grupa grafików francuskich (z I. P. S-u), grafika japońska, grafika lwowska, fotografika Bułchaka, Bieniawskiego, Romera i Wieczorka oraz zbiorowa Glasnera, dalej zbiorowe Bunscha, Wł. Lama, Lachowicza, Żurowskiego, Dzielińskiego, Hausnerowej oraz ogólna. Dziesiątego maja został otwarty Salon Wiosenny Tow. P. S. P. z udziałem Zaw. Zw. Pol. Art. Plast. Warszawa, zbiorowe Nowakowskiej-Ocedańskiej, Giżyckiej-Berezowskiej i Stefana Mrożewskiego. Ponadto na Salon Ogólny składają się prace: Ackerównej, Albinowskiej-Minkiewiczowej, Batorskiego, Bizanza, Cheblińskiej-Mglejowej, Chybińskiej, Dziędzielewiczowej, Gorlikowskiego, Jarosiewicza, Krchy, Klara, Lama, Łoteckiego, Lucyka, Lukowskiego, Malskiej, Pawlikowskiej, Pikasa, Piekarza, Rozwadowskiego, Szepsównej, Stojowicza, Slicka, Tchórznickiej, Trusza, Voelpela i Wertera.

W lokalu Związku Art. Plastyków odbyły się od stycznia wystawy zbiorowe St. Grabowskiego i Klara, artystów lwowskich: Wł. Krzyżanowskiego, Z. Radnickiego, W. Marza, T. Wojciechowskiego, Sielskiego, Sielskiej, O. Axera, Teysary. Obecnie ma wystawę zbiorową St. Kramarczyk.

Rozgłośnia Polskiego Radia nadała szereg audycyj wygłoszonych przez Wł. Lama, Machniewicza i o urbanistyce M. Nimcziw'a.

Dnia 25 kwietnia p. Gabriela Frenklówna wygłosiła w tutejszym Radio prelekcję na temat: «Złotnicze emalie artystyczne». Prelegentka przedstawiła pokrótce poszczególne techniki złotnictwa emaliowego i jego historię oraz nawrót do tej szlachetnej sztuki w współczesnym przemyśle artystycznym.

WARSZAWA

Najbardziej doniosłym wydarzeniem plastycznym ostatniej zimy była niewątpliwie urządzona w Muzeum Narodowym w Warszawie Wystawa Malarstwa Francuskiego (od Maneta po dzień dzisiejszy) zorganizowana pod auspicjami Rządu Francuskiego przez l'Association Française d'expansion et d'échanges artistiques przy współudziale Muzeum Narodowego.

Wystawa liczyła 89 płócien pięćdziesięciu pięciu artystów żyjących i nieżyjących.



JERZY WOLFF *AKT (rysunek)*
(z Wystawy rysunków w Zw. Z. P. A. P. w Warszawie)

WYSTAWA DRZEWORYTÓW JAPOŃSKICH

W Ambasadzie Japońskiej miała miejsce wystawa japońskich drzeworytów starych i współczesnych.

Wśród starych figurowały dzieła: Hokousai, Hiroszige, Outamaro, Ikeda, Eisen i Toyokouni.

Wystawa cieszyła się wielkim powodzeniem.

KRONIKA ZWIĄZKU

We wrześniu roku ubiegłego urządzona została przez Związek Plastyków loteria fantowa na cele związkowe, loteria dała 960 zł dochodu brutto.

W lokalu Związku przy Al. Ujazdowskiej 37, m. 27 odbyły się następujące wystawy. w marcu—kwietniu roku zeszłego wystawa rysunków obejmująca kilkadziesiąt prac członków Związku; w kwietniu—maju, wystawa prac olejnych i akwareli kolegów przebywających latem 1935 r. w Nowym Mieście nad Pilicą na kolonii pejzażowej zorganizowanej przez Związek.

W październiku wystawił czterdzieści płócien Stanisław Szczepański, w listopadzie około pięćdziesięciu akwareli, kredek i rysunków Jerzy Wolff.

W grudniu urządził zbiorową wystawę swoich prac prof. Leonard Pękalski, wystawa liczyła około 20 płócien i około 20 akwareli, w styczniu Jan Wodyński wystawił 39 prac olejnych.

W styczniu—lutym pokazała 22 prace olejne Wanda Śnieżyńska-Schinzlowa z Sandomierza, w lutym 44 tempery Wanda Markiewiczówna z Krakowa.

W lutym—marcu widzieliśmy wystawę urządzoną przez «Zrzeszenie Art. Plast. Prąd» z Krakowa. Kol. M. Ament, S. Herstal, H. Krzetuska, J. Piwko i A. Weingrunówna wystawili 39 prac olejnych, akwareli i gwaszów.

W marcu—kwietniu wystawiała 49 płócien i akwareli H. Krowicka..

INSTYTUT PROPAGANDY SZTUKI

W Ipsie w marcu—kwietniu mieściła się wystawa pod nazwą «Architektura Wnętrza. I Wnętrze Mieszkalne».

ZACHĘTA

W styczniu—lutym w Zachęcie zorganizowano wystawę pośmiertną prac K. Górskiego — 49 pr. ol. i rys., jednocześnie wystawiali: St. Czajkowski — 19 prac ol., St. Klimowski — 47 prac (ol., akw. i past.) i M. Nehring — 32 akwarele i suchoryty. W lutym cały gmach zajęła Wystawa Morska — 147 prac (ol., akw., rys i graf).



HIPOLIT POLAŃSKI *PEJZAŻ (rysunek)*
(z Wystawy Rysunków w Zw. Z. P. A. P. w Warszawie)



D. SEYDENMANOWA *OBIERANIE JABŁEK (olej)*
(z Wystawy w IPSie)

Poza tym kolekcje swoich prac wystawili: J. Mehoffer (31 prac ol. i akw.), K. Wróblewski (18 prac ol.), dopełniała całości wystawa ogólna (86 prac ol., akw. i gwaszy).

Salon Garlińskiego.

W salonie Garlińskiego od 5 marca do 9 kwietnia urządziła wystawę rysunków i akwareli Maria Berezowska (wystawa liczyła 85 prac), a od 10 kwietnia do 25 kwienia Ary Sperski (około 30 prac ol. i akw.).

Salon Koterby.

W salonie Koterby od 15 marca do 15 kwietnia wystawił 15 płócien i 35 akwareli S. Szpakowski. *W.*

ZWIĄZEK Z. P. A. P.

W czasie od czerwca do września ub. r., Związek zorganizował pejzażową kolonię wakacyjną w Nowym Mieście nad Pilicą.

W kolonii wzięło udział czternaście osób.

W ciągu ostatniego roku odbyły się w lokalu Związku trzy odczyty. Dnia 18 marca 1936 r. Józef Czapski mówił o «Cezanne'ie i świadomości malarskiej», dnia 8 grudnia W. Husarski o «Stosunku między architekturą a malarstwem i rzeźbą» na tle kongresu im. Volty w Rzymie (dyskusja) i dnia 16 marca br. dr M. Sterling o «Manecie — życie i twórczość» (z przeźroczami).

Przeciętnie co sobotę urządzane są zebrania towarzyskie z dancingiem.

Obecny skład Wydziału: prezes K. Tomorowicz, wiceprezesi H. Polański i Sz. Rutkowski, skarbnik P. Seydenmanowa, sekretarze A. Kossowski i J. Wolff, gospodarz St. Charzyński, członkowie Wydz. T. Czyżewski, A. Cukierówna, L. Ormezowski, M. Seydenman i J. Wodyński.

Sąd koleżeński: L. Janowski, H. Polański, Sz. Rutkowski, zast.: M. Siemiradzki, J. Sokołowski i Wł. Wilkanowicz.

Komisja kontrolująca: K. Kryński, L. Pękalski, K. Wilkanowicz, zast.. M. E. Łemkowiczowa, St. Wielochowski i H. Stażewski.

PRZYZNANIE NAGRÓD NA SALONIE MALARSKIM 1937 W INSTYTUCIE PROPAGANDY SZTUKI

W dniach 1 i 2 marca 1937 r. odbyły się obrady Jury Salonu Malarskiego 1937 w następującym składzie: Dziekan Z. Kamiński, prof. F. Kowarski, prof. T. Pruszkowski, doc. M. Walicki. Poza wymienionymi w posiedzeniach wzięli udział: radca dr J. Sienkiewicz, jako delegat Ministra W. R. i O. P., dyr. St. Lorentz, jako delegat Prezydenta m. st. Warszawy, prof. M. Kotarbiński i prof. B. Pniewski jako delegaci Funduszu Kultury Narodowej.

Nagrodę Pana Ministra W. R. i O. P. w kwocie 3.000 zł przyznano prof. Józefowi Pankiewiczowi.

Dalsze nagrody rozdzielono jak następuje:

nagroda Pana Prezesa Rady Ministrów i Ministra Spraw Wewnętrznych 1.000.— zł. — Michał Bylina,

nagroda Pana Prezesa Rady Ministrów i Ministra Spraw Wewnętrznych 1.000.— zł — Wacław Taranczewski,

nagroda Pana Ministra Spraw Zagranicznych 1.000.— zł — Jan Cybis,

nagroda Pana Ministra Opieki Społecznej 500.— zł — Michał Boruciński,

nagroda Pana Prezydenta m. st. Warszawy 1.000.— zł — prof. Leonard Pękalski,

nagroda Funduszu Kultury Narodowej 300.— zł — Rafał Malczewski,

nagroda Pana Prezesa P. Banku Rolnego 300.— zł — Teresa Roszkowska,

nagroda Pana Prezesa Pocztowej Kasy Oszczędności 250.— zł — Józef Czapski,

nagroda Instytutu Propagandy Sztuki 250.— zł — Lucjan Adwentowicz.

SPRAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI TOWARZYSTWA SZERZENIA SZTUKI POLSKIEJ WŚRÓD OBCYCH (TOSSPO).

Obecnie rozesłano sprawozdanie z blisko dwuletniej działalności TOSSPO za czas od 4 X 1935 — 1 IV 1937. Sprawozdanie obejmuje działalność T-wa ze wszystkich powierzonych mu działów, tj. plastyki, teatru, muzyki i literatury.

Nie wchodząc w działalność T-wa z działów innych jak plastyka, i wierząc w szczery wysiłek i jak najlepsze chęci zarządu i dyrekcji TOSSPO, musimy jednak po zapoznaniu się ze sprawozdaniem zwrócić uwagę na parę dosyć charakterystycznych spraw.

I tak. Na str. 6 sprawozdania w dziale spraw propagandowych, czytamy odnośnie do plastyki, że «ogólny charakter wystaw naszych na terenie zagranicznym jest rzeczą o wiele ważniejszą, aniżeli oportunistyczne względy i poglądy na swoiście pojmowaną sprawiedliwość, aniżeli niezadowolenie, jakie w kraju naszym z natury rzeczy budzi zawsze pominięcie nazwisk poszczególnych artystów, czy nawet całych grup i stowarzyszeń».

A na str. 10 czytamy, że «TOSSPO» współdziałało i współpracowało udzielając odpowiedniej pomocy w organizacji następujących wystaw: «Bloku» w Raperswilu, «Bractwa Św. Łukasza» w Amsterdamie «dalej» opiniowało i omawiało wystawy «Bloku w Raperswilu i Genewie i Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Malmö».

Otóż teraz zapytujemy gdzie jest ogólny charakter wystaw «Bloku» i «Bractwa Św. Łukasza», a w takim razie jeżeli wystawa nie ma ogólnego charakteru, to może w końcu przyjdzie kolej i na inne grupy, bo nam wiadomo, że wystawa «Zwornika» w Belgradzie była robiona poza TOSSP-em, a co do wzmiankowanej wystawy w Malmö, to szła ona drogą bezpośredniej korespondencji z Dr. Łakocińskim i Ministerstwem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, które udzieliło pomocy finansowej na wystawę, a organizację na miejscu przeprowadzał Związek Zawod. Pol. Art. Plastyków, a jeżeli chodzi o Kraków, to grupa «Zwornik» w osobach kol. Rzepińskiego i Gepperta, którym zostało powierzone i przez Związek i przez «Zwornik» zmontowanie wystawy.

Poza tym TOSSPO stwierdza, że w zorganizowanych dotąd wystawach brało udział z górą 400 artystów plastyków. Nie ma tedy mowy — jak twierdzi TOSSPO — o forytowaniu jednych kosztem drugich. Tymczasem na podstawie sprawozdań z poszczególnych wystaw wiadomo, że ciągle powtarzają się te same nazwiska od szeregu lat, tak jakby TOSSPO zupełnie nie wiedziało o istnieniu całego szeregu poważnych i dojrzałych artystów, którzy nie wiadomo z jakich przyczyn są stale pomijani.

Może powodem tego jest dosyć jednostronny skład Sekcji Plastycznej TOSSPO w osobach: Stanisław Chrostowski-Ostoja, Tadeusz Cieślewski, Józef Czajkowski, Bogdan Pniewski, Pruszkowski Tadeusz, Szczepański Stanisław, Czajkowski Stanisław, Frycz Karol, Jarocki Władysław, Jastrzębowski Wojciech, Kowarski Feliks, Szczepkowski Jan, Treter Mieczysław, Warchałowski Jerzy, Wąsowicz Wacław, Zamojski Jan.

E. G.

WYNIK KONKURSU NA PROPAGANDOWY AFISZ MIĘDZYNARODOWEJ WYSTAWY PARYSKIEJ

Prac zgłoszono 145, z których dwie zostały przez Jury jednomyślnie wyróżnione. Autorami tych afiszów są pp. Tadeusz Gronowski i Bolesław Surałło. Obydwaj ci kandydaci do pierwszej nagrody zostali uproszeni do poczynienia pewnych nieznacznych poprawek w swych pracach, po czym Jury zbierze się po raz drugi dla ostatecznego wyboru laureata.

Poza tym zostali wyróżnieni honorowymi odznaczeniami następujący artyści: pp. Michał Leszczyński, Arkadiusz Bobkowski, Mieczysław Jurgielewicz, Władysław Otorowski, Tadeusz Piotrowski, Teodor Kleindienst i Mieczysław Twarowski.

WYNIK KONKURSU NA PROJEKTY ETYKIET NA PUDEŁKA DO ZAPAŁEK

W dniu 12 b. m. nastąpiło rozstrzygnięcie konkursu na projekty etykiet na pudełka dla S. A. Eksploatacji Państwowego Monopolu Zapałczanego w Polsce, ogłoszonego za pośrednictwem Instytutu Propagandy Sztuki, przy współudziale Koła Artystów Grafików Reklamowych. W skład sądu konkursowego weszli pp. inż. Tore Widen i Henryk Rewkiewicz, jako przedstawiciele S. A. do Eksploatacji P. Monopolu Zapałczanego, prof. Zygmunt Kamiński z ramienia Instytutu Propagandy Sztuki, oraz Edmund John i Tadeusz Piotrowski, jako delegaci Koła Artystów Grafików Reklamowych. Konkurs miał dwa zadania: A) sześć projektów na pudełka do zapałek o typie luksusowym; B) jeden projekt na pudełko o typie odrębnym, ze względu na jego mniejszy format.

Nagrodę I-szą w grupie A przyznano prof. E. Bartłomiejczykowi, II-gą J. Hładki-Wajwódowej i M. Obrębskiej, III-cią E. Manteufflowi. W grupie B nagrodę pierwszą otrzymał T. Gronowski, II-gą A. Wajwód. Ponadto w grupie A zakupiono prace: T. Gronowskiego, J. Skolimowskiego i A. Stypińskiego oraz J. Pakulskiego i w grupie B — A. Kudły i S. Łuckiewicza.



TYTUS CZYŻEWSKI KIRASJER NAPOLEOŃSKI (olej) (z Wystawy w IPSie)



I. PINKUSIEWICZ DZIEWCZYNA (olej) (z Wystawy w Zw. Z. P. A. P. w Warszawie)

GDYNIA

DANE DOTYCZĄCE POWSTANIA I DZIAŁALNOŚCI ZWIĄZKU ZAWODOWEGO POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W GDYNI

W drugiej połowie lipca 1936 roku organizuje się w Gdyni Grupa Gdyńskich Art. Plastyków, w skład której weszli: Bohusz-Szyszko Marian, Bohusz-Szyszkowa Zofia, Cywiński Zygmunt, Lityńska Anna, Raczewski Czesław i Wysocki Aleksander. Grupa rozpoczęła swoją działalność Wystawą w lokalu Klubu Obywatelskiego w Gdyni, która zgromadziła ponad sto prac członków Grupy. O poziomie wystawy świadczą wysoce pochlebne recenzje, jak np. Wacława Husarskiego («Czas», nr 247 z dnia 8 września r.ub., «Tygodnik Ilustrowany» z dnia 30 września), Wandy Chełmońskiej («Kurier Poznański», z dnia 18 sierpnia r. ub.) oraz opinie dr. Alfreda Lauterbacha dyr. Zbiorów Państw., prof. Jerzego Remera i innych. Poza tym Wystawa wywołała żywy oddźwięk w prasie miejscowej i społeczeństwie.

Do powstania Grupy dały asumpt w dużym stopniu: Zbiorowa Wystawa Bohusza-Szyszki Mariana, Bohusz-Szyszkowej Zofii i Kulisiewicza Tadeusza w kwietniu 1935 roku, oraz w ramach «Wieczorów Czwartkowych» w Gdyni wystawy: Zbiorowa Akwarel Cywińskiego Zygmunta (listopad 1935), Bohusza-Szyszki Mariana (olej i rysunek — w grudniu 1935). Lityńskiej Anny, Jodzewicza Kazimierza i Pręczkowskiego Kazimierza (projekty dekoracji teatralnych) — w marcu 1936 roku.

Do rozbudzenia zainteresowania problemami plastyki wśród inteligencji miejscowej i do skonsolidowania organizacyjnego artystów przyczyniła się atmosfera stworzona przez «Wieczory Czwartkowe» w Gdyni, zorganizowane przez Zygmunta Cywińskiego.

Założycielką Związku była wspomniana Grupa Gdyńskich Plastyków. Związek liczy obecnie 16 członków, w tym 9 malarzy, 3 grafików i dekoratorów, 1 rzeźbiarza, 3 architektów. Ostatnio zakończone zostały prace organizacyjne.

Zarząd tworzą: prezes — Marian Bohusz-Szyszko, wiceprezesi — Jerzy Müller i Czesław Raczewski, sekretarz — Zygmunt Cywiński, skarbnik — Aleksander Wysocki.

W celu przyjścia z pomocą materialną członkom Związku, oraz umożliwienia miłośnikom sztuki nabywania dzieł plastycznych, stojących na poziomie wymagań artystycznych, Zarząd zorganizował Salon Sprzedaży prac członków Związku (lokal f-my «Leszczków. Rzut» przy ulicy Świętojańskiej 32).

Niezależnie od salonu sprzedaży została otwarta w tymże lokalu, w dniu 8 kwietnia r. b., Zbiorowa Wystawa Portretów Rysunkowych Mariana Bohusza-Szyszki, po której, w odstępach miesięcznych, przewidziane są wystawy prac innych członków Związku.

W lecie roku bieżącego zostanie otwarta Wystawa Ogólna członków Związku.

Co miesiąc odbywają się herbatki towarzyskie i dyskusyjne członków Związku przy udziale ich rodzin i gości wprowadzonych.

Siedziba Związku — Gdynia, ul. Józefa Piłsudskiego 5, m. 10, tel. 37-79.

PARYŻ

MALARSTWO DEKORACYJNE NA WYSTAWIE PARYSKIEJ 1937.

Międzynarodowa wystawa w r. 1937 organizuje się, utrwala i powoli wyrasta z ziemi. Wznoszą się budynki, a w całym szeregu pracowni malarze i rzeźbiarze pracują nad dekoracjami wnętrz i fasad, którymi mają je ożywić. Dużo ich pracuje, wielka liczba. Jakiekolwiek bowiem będzie powodzenie wystawy, pokaz ten będzie okazją do poważnego ruchu wśród sztuk plastycznych, ruchu tak pożądanego od dawna; po epoce bezwzględnej nagości nastąpi powrót do architektury zdobniczej. Może zostanie uczyniony pierwszy krok do nowej sztuki zdobniczej. Może zobaczymy, jak zjawia się po długiej pustce zmartwychwstanie sztuki dekoracyjnej na murach nowego Trokadero, na fasadzie Muzeów sztuki współczesnej, na całym szeregu pawilonów, a w szczególności na Pałacu Wynalazków.



KAROL FÖRSTER *STUDIUM FIGURALNE (olej)*

Projekty, z których kilka mogliśmy osobiście oglądać w pracowniach, pozwalają nam dużo się spodziewać. — A gdybyśmy przeczytali listę artystów powołanych do upiększenia budynków, które mają pozostać po zamknięciu wystawy, stwierdzimy, że zawiera ona poważną większość artystów niezależnych, malarzy i rzeźbiarzy, członków Salonu Jesiennego, Salonu w Tuileriach albo Salonu Niezależnych. Czyż to samo już nie jest rękojmią, że rzecz się uda, a przynajmniej czyż to nie budzi żywego zainteresowania? Nazwiska ich powiedzą lepiej niż długie tyrady o żywym duchu, który przyświecał organizatorom w wyborze i decyzji. — Ale czyż nie stali na ich czele pan Georges Huisman, generalny dyrektor Sztuk Pięknych i pan Hautecoeur, konserwator Luksemburgu, pewni gwaranci przezornego wyboru.

Np. dla Trokadero o wykonanie dekoracji malarskiej wejścia i widowni (orchestre) poproszone zostało trio: Vuillard, Bonnard i Roussel, a Maurice'owi Denis powierzono loże widowni. Czyż można było znaleść zespół bardziej jednolity? Ponury Charlemagne i Varoquier ozdobią westibul, Friesz i Dufy bar. Grupa młodych we wspólnym porozumieniu panuje w drugim foyer (palarni) Brianchon, Oudot, Chapelain-Midy i Planson, pierwsze foyer (palarnia) także oddane grupie ale starszej, bardzo zgranej generacji Dufresne, Luc-Albert Moreau, Céria, Boussingault. Jedne schody, te od Passy, są zarezerwowane dla Souverbie i Jana Marchand, drugie od strony Paryża dla Billotey i Narbonne. Naturalnie — jak zwykle — dla dekoracji rzeźbiarskiej Trokadero powołano większą liczbę artystów, niż dla dekoracji malarskiej. Płaskorzeźby zamówiono u Raymond Martin (ogrody i kwiaty), Yencesse, Collamarini, Abbal, Arnold, Bertola, Contesse, Costa, Debarre, Hairon, Joffre, Jan i Joël Martel, Anna Quinquand, Sartorio, Saupique, Vezien i Zwobada.

Czyż już ten zespół nie jest godnym Salonu rzeźby współczesnej? Metopy są powierzone Auricoste, Belmondo, Grange, Michelet, Navarre; postacie zewnętrzne na placu Couturier Gimond, Pryas Niclausse, Descatoire, Cornet; Brasseur i Desruelles, Bouchard i Pommier wyrzeźbią dwie wielkie figury; Bottiau i Gelin dwie grupy; Sarrebezoles i Delamarre dwie grupy na Attyce; Lejeune i Wlérick dwie postacie dekoracyjne; Barberis et Cadenat dwa zworniki, Durousseau i Malfray posągi w foyer. Na zewnętrznych ścianach Trokadero można będzie zrobić przegląd przeważnej części współczesnej rzeźby, a można będzie ją uzupełnić na ścianach Muzeów sztuki współczesnej i to z pewnością najlepszym dodatkiem, gdyż tam ma królować Maillol z rzeźbą, która — a to już wiadomo — ma być jednym z jego najbardziej skończonych arcydzieł. Obok niego i otaczając go — Gaumont i Baudry zrobią osiem metop. Janniot, dekorator Muzeum Kolonii — płaskorzeźbę, Drivier, Dejean i Guenot cztery leżące postacie; Févola — fontannę; Bizette-Lindet, Forestier i Dideron — płaskorzeźby na drzwiach.

Cieszmy się, że rzeźba z powrotem odzyskuje miejsce, którego nigdy nie powinna była opuszczać podporządkowana z powrotem architekturze, złączona z nią w jedno ciało, rozwija się w ramach monumentu.

Jeżeli gdzie, to z pewnością w Pałacu wynalazków nie spodziewano się widzieć triumfu malarstwa dekoracyjnego. Przeznaczony dla sławy wiedzy i postępu mechaniki wyglądał na miejsce, skąd wypędzona będzie sztuka. To był błędny przesąd. Jeżeli — jak to powiedział prof. Perrin — postęp powinien wyzwalać człowieka, to powinien także pozwolić mu zachować jak najwięcej koniecznego czasu dla jego kultury i dla jego szczęścia, tz. dla sztuki. I dlatego pałac wynalazków będzie równocześnie pałacem sztuki zdobniczej. Kredyty udzielone artystom były poważniejsze, niż wszelkie przewidywania i nadzieje. Udział artystów był bardzo poważny przy najbardziej gorącym wysiłku.

Pałac wynalazków podczas wystawy będzie umieszczony

w Grand Palais na Polach Elizejskich, który — dzięki staraniom architektów Debré i Boutrin i Néret — będzie całkowicie zasłonięty. Ale jest zamiarem ustawić potem już budowę stałą na specjalnie wyszukanym miejscu. Ten pałac stanie się żywym Muzeum Wiedzy i będzie do pewnego stopnia w stosunku do Muzeum Arts et Métiers, tym samym, czym jest obecnie Luxemburg w stosunku do Luwru.

W Grand Palais parter będzie zarezerwowany dla fizyki, pierwsze piętro dla chemii i astronomii, a od strony ulicy Jean Goujon będzie umieszczona biologia.

Jest rzeczą znamienną, że uczeni, dobrze nastawieni przez zapalonego przyjaciela artystów i sztuki, oświadczyli się, że i oni wolą także artystów niezależnych. Wszystkie wymagane dekoracje będą w poważnych rozmiarach. Najmniejsze 30 metrów kwadratowych, przeważnie jednak 50 metrów kwadratowych.

Jeżeli teraz będziemy brali według kolejności wieku, to spotkamy najpierw Urbain i d'Espagnat, obaj zajęci chemią organiczną, Lhote pracuje w czarnym: oleje i pochodne, Langlenne w barwach, Cochet oddział chemii mineralnej, będzie musiał być natchniony przez fabryki wyrobów chemicznych i laboratoria. Dla Villeboeuf wypadł temat wielkich pieców, dla Gaulet piece hutnicze. A komuż można było powierzyć rozwój fizyki (przenoszenie siły Ampère Faraday) jak nie Léger'owi. A któż lepszy dla termodynamiki odkryć w pierwocinach cywilizacji (śruba, śmigło, wiosło) jak nie Gromaire. Lurçat w biologii opisze lata ludzkie.

Generacja czterdziestolatków, Poncelet i Antral każdy w trzech panneaux przypomną — pierwszy — odkrycie walca, koła, procy, drugi — który jest prawdziwym marynarzem, dźwigni, łuku i żagla; Lapique postawi drzewo genealogiczne chemii, a także opisze w malarstwie fenomeny drgań i fal tj. muzyki.

Ostatnia generacja, tj. Aujame, przedstawi zalety wód podziemnych, Caillard pola naftowe, Cacan tereny węglowe, Couteau poetyzuje na temat chemii rolnej, opiewa płodność, powrót wiosny, mit Proserpiny.

Kilku rzeźbiarzy dopełnią całości: Guyot, przyjaciel małp, w dwóch brązach po 1 m. 50 cm. pokaże goryla i szympansa, Lipschitz w wypukło-rzeźbie, a Terroir w płaskorzeźbie Prometeusza, Léonard w czterech figurach symbolicznych poszukiwania naukowe a Gibert w dwóch płaskorzeźbach optykę, to znaczy pracę nad szkłem i instrumentami optycznymi.

Przed zamknięciem tego pewnego rodzaju katalogu chcemy jeszcze podać szczęśliwą myśl, która sugerowała umieszczenie w czterech wnękach czterech wielkich rodzajów wiedzy. Mówimy sugestie, a nie rekonstrukcje, ponieważ nie rozchodzi się o ścisłe powtórzenie tego co było w przeszłości — to co chcą zrobić, ma być kompozycją symboliczną, syntetyczną i historyczną. Wnętrze alchemisty średniowiecznego, inaczej mówiąc doktora Fausta i laboratorium Lavoisiera (wykona André Bol) J. B. Dumas, i w końcu Berthelot'a.

Idea wskrzeszenia takiego nastroju wypełnienia całości paroma charakterystycznymi przedmiotami nie będzie śladem suchego dokumentu, ale przeciwnie, wydobędzie poetyczność, która z pewnością bardziej zbliży do rzeczywistości.

Wszystkie te dekoracje pozostaną po zamknięciu wystawy. Pozostaną jako najbardziej autentyczne dokumenty sztuki z pierwszej połowy dwudziestego wieku — one będą służyły dla osądu następnym pokoleniom, albowiem sztuka przede wszystkim ma wartość jako siła ożywcza architektury.

Nasza epoka przeżyje tak długo, jak długo zechcą trwać te dekoracje.

Nasza przyszłość pierwszy raz zapisze się na tych murach. Oby nasze wnuki mogły być z tego dumne!

André Dennery

Tłum.: *Eugeniusz Geppert.*

W uzupełnieniu powyższego artykułu dodajemy, że kredyty udzielone na prace dekoracyjne dla tej wystawy w porównaniu ze sumami z innych lat, np. 1889, wykazują ogromny postęp i zrozumienie żądań i wartości poszczególnych artystów. — Przede wszystkim w obecnym wypadku usunięto wszelkie możliwe wpływy postronne i protekcje, kierowano się przy wyborze tylko dowodem pracy i wartością twórczą, — dowodem wreszcie są nazwiska, a suma kredytów wynosi ni mniej ni więcej — tylko 40,000.000 fr. (Cyfra chyba sama mówi za siebie.).



HASZIGUCZI GOJO *PANI W LETNIM STROJU (drzeworyt współczesny)*

(z Wystawy drzeworytów japońskich w Warszawie)

WYSTAWA DEGAS'A W PARYŻU

W marcu br. otwarto w Paryżu w Oranżerii wielką wystawę Degas'a. Organizatorem był p. Ernest Rouart, który potrafił zebrać prawie cały dorobek wielkiego artysty, przedstawiając go w całym bogactwie i różnorodności. Ta różnorodność jest najlepszym dementi wobec tych, którzy wciąż widzą w Degasie malarza ograniczającego się jedynie do dwóch czy trzech tematów: kobiet przy tualecie, tancerek i wyścigów. Jest to dobrowolne umniejszanie dorobku genialnego artysty, który potrafił z powodzeniem podejść do wszelkich możliwych rodzai od malarstwa historycznego do martwej natury.

(Beaux Arts) 2 marca 1937.

E. G.

L'AMOUR DE L'ART O MICHAŁOWSKIM.

W grudniowym zeszycie 1936 r. miesięcznika L'Amour de l'Art ukazał się bogato ilustrowany artykuł poświęcony P. Michałowskiemu. (Michałowski et L'esprit «cavalier»). Autorem artykułu jest znany krytyk artystyczny p. Waldemar George. W bardzo żywo napisanym sprawozdaniu o życiu i artystycznej działalności wielkiego malarza p. W. George podkreśla przede wszystkim dwie sprawy, stosunek Michałowskiego do sztuki francuskiej, pod wpływem której nauczył się malować i zagadnienie rodzimych rdzennie polskich pierwiastków tak wyraźnie charakteryzujących twórczość Michałowskiego, i stwierdza, że wziął z Francji, technikę, język którym się jako malarz posługuje, całą linię swojego koloru, ale pozostał w pełni sobą, związanym z ziemią, ze środowiskiem polskim. Podkreśla, że dzieło Michałowskiego jest przykładem jak wielki artysta wykorzystując stosunek do zagranicy dla swoich artystycznych użytkowań, nie przestaje być sobą, i nie traci cech i upodobań charakteryzujących jego pochodzenie.

Artykuł do którego klisze były użyczone z Głosu Plastyków, poświęcony jest pamięci Kazimierza Mitery, o którym powiada autor, że był «malarzem, krytykiem i obrońcą sztuki francuskiej w Polsce».

Mówimy o tym artykule jako o jeszcze jednym dowodzie jak dalece twórczość Michałowskiego wykracza poza ramy lokalnych wartości stając się ogólno ludzkim dorobkiem malarskim i ubolewamy, że Kraków, jego miasto, nie wykorzystał tegorocznego sezonu turystycznego i «Dni Krakowa» aby urządzić wreszcie zbiorową wystawę Michałowskiego, o którą się od tak dawna upominamy.

Eugeniusz Geppert

NOWE WITRAŻE W KATEDRZE NOTRE DAME

Do bardzo ciekawej sprawy przystąpiono w Paryżu za inicjatywą kardynała Verdier, który postanowił wzbogacić starą zabytkową katedrę paryską, — której kamień węgielny założony był w r. 1163, — nowymi witrażami wykonanymi teraz przez 12 artystów współczesnych. Myślą przewodnią wzbogacenia katedry było głównie to, że każda epoka przyczyniała się do uświetnienia tego wiekopomnego zabytku francuskiej sztuki kościelnej. Wykonawcom — wobec tak postawionej sprawy — dano bardzo dużą swobodę w pomysłach uwspółcześnienia witrażów, dostosowanych jednak do całości stylu katedry. Witraże więc nie będą niewolniczo związane jako naśladownictwo sztuki witrażowej średniowiecza formą i charakterem przeszłej epoki, lecz, jak wspomniałem wyżej — nawiązując do przeszłości dadzą wyraz współczesnej myśli plastycznej w witrażu. Swoboda ta, którą z punktu widzenia artystycznego należy bezwzględnie uznać, jest tym bardziej uzasadniona, gdyż tylko wielkie trzy rozety witrażowe zachowały w części stare szkła z XIII wieku. Prace tę powierzono następującym artystom: Barillet, Reyere Hébert-Stevens, Couturier, Rinuy, Louzier, Le Chevalier, Gruber, Max Ingrand, Gaudin, Mazeltier, Ray.

Tematem witrażów będzie życie świętych Francji. Od strony południowej przeważać będzie w witrażach kolor czerwony od strony północnej niebieski. Prace te, nad których wykonaniem czuwa administracja gmachów historycznych, będą wystawione w specjalnych oknach na Wielkiej Wystawie Paryskiej w pawilonie pontyfikalnym. *E. G.*

NAJBLIŻSZA WYSTAWA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
w Petit-Palais w Paryżu Beaux Arts z 26 III 1937.

Komitet Organizacyjny wielkiej wystawy żywej sztuki (d'art vivant) współczesnej Francji, tj. od lat 1895—1925, obradował ostatnio w Petit Palais pod przewodnictwem p. Alberta Sarraut. Uchwałą Komitetu 10 malarzy otrzyma własne sale. Są nimi: Bonnard, Vuillard, Rouault, Dufy, Matisse, Braque, Derain, Picasso, Segonsac, Utrillo; poza tym jest jeszcze zaproszonych 35 malarzy. A więc: Dufresne, Othon Friesz, pani Marie Laurencin, Marquet, Vlaminck, Maurice Denis, André Lhote, K. X. Roussel, Van Dongen, Fernand Léger, Gromaire, pani Suzanne Valadon, Chagall, Soutine, Boussingault, Kisling, Desvallières, Luc-Albert Moreau, Chirico, Séverini, Camoin, Lurçat, Asselin, Goerg, Dufresne, Céria, Gleizes, Metzinger, Chabaud, Waroquier, P. Roy, Lotiron, Delaunay.

Spośród nie żyjących postanowiono wystawić prace Marii Blanchard, Fauconnet, Gondouin, Juan Gris, La Frésnaye, La Potellière, Laprade, André Mare, Marval, Modigliani, Pascin, René Piot, Henri Rousseau, Sérusier, Signac, Valloton.

Spośród rysowników umieszczeni będą Gus Bofa, Luise Hervieu, Bernard Naudin, Dethomas, Forain, Milcendeau, Steinlen, Willette, Ch. Legrand.

Przyznano miejsca następującym żyjącym rzeźbiarzom. Despiau, Drivier, Laurens, Lipschitz, Maillol, Marcue, Manolo, Mateo Hernandez, Chana Orloff, Poisson, Parayre, Pimienta, Wlérick, Zadkine. Spośród nie żyjących rzeźbiarzy reprezentowani będą Joseph Bernard, Bourdelle, Desbois, Duchamp-Villon, Gargallo, Pompon, Jeane Poupelet, Rodin, Lucien Schnegg.

Z rytowników będą wystawiali: Beaufrère, J. Beltrand, Berthold-Mahn, Chas-Laborde, Carlègle, Hermine David, Daragnes, Georges Delaw, Dubreuil, Frelaut, Galanis, Falké, Laboureur i Lespinasse.

Sekcja książki obejmuje nazwiska: Pierre Legrain i panna Germain.

W dziale ilustracji wystąpią Jacques Beltrand, Emilie Bernard, Bonnard, Bourdelle, Carlegle, Chas-Laborde, Daragnes, Maurice Denis, Dufy, Dunoyer de Segonzac, Falké, Galanis, Ch. Guérin, Hermann Paul, Jou, Lepere, Lunoir, Albert Moreau, Naudin, Léon Pichon, Roubille, Siméon, Schmed, Steinlen, Vuillard, Pissarro. *E. G.*

RATUJMY ARCYDZIEŁA W PRADO!

Les Nouvelles Litteraires w 758 numerze z kwietnia br. w artykule podpisanym przez Marcelle Auclaire'a nawołują do przewiezienia arcydzieł muzeum madryckiego zwiniętych i złożonych gdzieś w okolicach Walencji i do umieszczenia ich w bezpiecznym miejscu, by zmienne koleje przedłużającej się wojny hiszpańskiej nie zniszczyły całego najlepszego dorobku iberyjskiej sztuki. Auclaire powiada, że Luwr czy londyńska National Gallery stoją otworem i udzielą gościnnego przyjęcia madryckiemu Prado. Velasquez, El Greco czy Goya są ogólno ludzką własnością i tak jak ratowano francuskie katedry w Szampanii w czasie wielkiej wojny przed deszczem niemieckich pocisków, tak samo obowiązkiem ludzkości, w imię kultury jest ratować tułające się i bezdomne hiszpańskie arcydzieła.

Przewiezienie tych dzieł do Anglii czy Francji uprzystępniło by zobaczenie ich ogromnej ilości ludzi, tym bardziej, że teraz podczas londyńskich uroczystości czy międzynarodowej wystawy paryskiej, byłyby ogromną atrakcją dla zwiedzających. Sztuka hiszpańska jest mało znana w oryginale szerszym masom, Luwr posiada małe jej ułamki. Hiszpanie zazdrośnie pilnowali swoich arcydzieł. Wizyta ich we Francji byłaby naprawdę ewenementem.

E. G.

WYSTAWA EL GRECO'A W PARYŻU.

W Paryżu staraniem Gazette des Beaux Arts zostanie urządzona w czerwcu br. we własnej Galerii wielka wystawa El. Greco'a. Po raz pierwszy sztuka tego wielkiego mistrza zostanie w takiej okazałości pokazana światu. Nad wystawą objął protektorat król Karol II rumuński i głównie dzięki jemu dochodzi wystawa do skutku. Dodać należy, że sama kolekcja rumuńska obejmuje 9 wielkich płócien El. Greco'a, zakupionych kiedyś ze spuścizny po orleańskich Bourbonach (Ludwik Filip). Wystawa ta przyczyni się niewątpliwie swoją wspaniałością do wielkiej manifestacji sztuki z okazji Międzynarodowej Wystawy Paryskiej. *E. G.*

TINTORETTO

25 IV br. została otwarta w Wenecji w Palazzo Pesaro wielka wystawa obrazów Tintoretta. Wystawa objęła 76 obrazów, pochodzących z muzeów i kościołów i jest dla znawców i amatorów prawie że nowym objawieniem sztuki Tintoretta. Cały szereg prac wielkiego wenecjanina był nieraz trudny do odcyfrowania z powodu umieszczenia w ciemnych wnętrzach kościołów i kaplic, dużo było szczerniałych względnie zanieczyszczonych. Zdarzały się nawet przemalowania i zmiany w formacie. Obecnie wystawa jest jakoby renesansem dla Tintoretta i dla jego pracy, która została przywrócona do dawnego stanu świetności i blasku. *E. G.*

STULECIE ŚMIERCI JOHN'A CONSTABLE'A

Londyn święci uroczyście stulecie Constable'a (ur. 1776, zmarłego 1837) dwoma wielkimi wystawami. Jedna jest urządzona obecnie w Tate-Gallery, druga w Wildenstein-Gallery. Wystawa w Tate-Gallery jest tylko wystawą wyłącznie prac Constable'a. U Wildensteina rozmieszczono eksponaty z dziedziny pejzażu prekursorów współczesnych i następców Constable'a. Ten bardzo ciekawy pokaz zaczęty Rubensem, Ruysdaelem i Gainsborough poprzez Turnera, Cotmana i Boningtona, aż do artystów francuskich, ulegających wpływom Constable'a, tj. Delacroix, Rousseau, malarzy szkoły barbizońskiej, a w końcu impresjonistów i ostatnich prac dzisiejszej szkoły francuskiej, wraz z czterdziestoma obrazami Constable'a, stwarza jedyny w swoim rodzaju pokaz powstania i rozwoju malarstwa pejzażowego.

Angielscy sprawozdawcy pisząc o tej wystawie podkreślają, że Constable był prawie wyłącznym spośród malarzy angielskich, śledzących całokształt rozwoju ówczesnego malarstwa europejskiego i nic nie było mu obcem z prądów i kierunków ówczesnych w pierwszej połowie XIX wieku. Bogactwu twórczości Constable'a zawdzięcza francuskie malarstwo XIX w. bardzo dużo.

WYSTAWA MANETA W N. JORKU

W Galerii Wildenstein & Co w N. Jorku otwarto wielką wystawę Edwarda Maneta. Jest to pierwszy wielki pokaz autora Olimpii za oceanem. Ameryka znała z muzealnych kolekcji swoich przeważnie tylko jeden okres twórczości Maneta, tj. mniej więcej z 60 lat ubiegłego wieku. Obecnie zbiory prywatne i zbiory Muzeum Luwru zostały użyczone na ten wspaniały pokaz. *E. G.*

SPRAWY ZAWODOWE

Bardzo ciekawe wiadomości dochodzą nas z Belgii. Doroczne zebranie Związku Zawodowego Artystów Belgijskich «L'Association des Artistes Professionnels de Belgique» poruszyło cały szereg bardzo ciekawych spraw, z których wyciągamy najciekawsze, mające ogólno europejskie znaczenie. Sprawy te nie tylko mogą zainteresować ogół artystów polskich, ale też służyć jako przykład dla pracy i życia organizacyjnego wśród plastyków polskich. Wydawany przez Związek Belgijski biuletyn pod tyt.: «AAPB» ze stycznia i lutego 1937 w sprawozdaniu z powyżej wspomnianego zebrania cytuje przemówienia, z których widzimy, że kwestia np. stosunku artysty do krytyki, do wystaw, salonów, wystaw zagranicznych jest prawie identyczną jak na terenie Polski. I tam artyści skarżą się na dziwny stosunek krytyki, wprost nie rozumiejącej współczesnego ducha plastyki, działającej nieraz nawet szkodliwie, szukają przeciwko temu środków zaradczych, i grożą nawet reakcją czynną. Poruszają dalej sprawy wychowania artystycznego i stwierdzają, że jedynym powołanym do nauczania sztuki jest plastyk, że tylko on może istotnie naświetlić wartość i znaczenie sztuki i podać ją słuchaczowi bez bałamutnych dodatków osób nie powołanych. Naukę sztuki uważają za konieczną we wszystkich rodzajach szkół, tzn. w szkołach początkowych, średnich i wyższych. Ale najważniejszą sprawą jest sprawa uznania prawnego Związków Zawodowych, oraz zawodowego stanowiska artysty. Na zebraniu odczytano program sekretarza Belgijskiego Związku p. Casteelsa, który ujął sprawę w szereg punktów, określających ściśle powyższe zagadnienia. P. Casteels powiada:

1) Hasłem obecnym jest stworzyć wyzwolonych artystów w Belgii (des artistes licenciés). Artyści wyzwoleni mogą należeć do wszystkich rodzajów sztuk plastycznych, tzn. do malarstwa, rzeźby, grafiki, architektury i sztuk stosowanych. (Ponieważ Belgijski Związek grupuje również literatów i muzyków, odnosi się to także do nich).

2) Prawo do tytułu artysty wyzwolonego będzie udzielane przez Związki Zawodowe, działające pod kontrolą państwa i grupujące wyłącznie artystów wyzwolonych bez różnicy na przekonania artystyczne.

Ten tytuł będzie potwierdzony przez departament sztuk pięknych. dla literatów w ministerstwie oświaty.

3) Tylko ci artyści będą mieli prawo do używania powyższego tytułu, tym samym wykonywać swój zawód, którzy odpowiedzieli wymaganym warunkom, przepisanym przez prawo i którzy byli zapisani na liście artystów wyzwolonych. Pierwsza lista zostanie ułożona spośród tych artystów, którzy w chwili ogłoszenia ustawy będą mieli przynajmniej 26 lat życia i którzy bez przerwy od 5 lat już wykonywali swój zawód. Będzie musiał przedstawiony być dowód, że praca ta nie jest pracą poboczną, lecz wyłącznie zawodową. To samo odnosi się do literatury i muzyki.

4) Organizacja ta powinna być legalizowana na zasadach instytucji użyteczności publicznej. Będzie kierowaną przez przedstawicieli poszczególnych związków lokalnych.

5) Organizacja będzie podzielona na sekcje prowincjonalne, które będą kierowane przez lokalne komisje, przedstawiające delegatów do centrali. Do współpracy mogą być powołani także nie artyści i nie zapisani na liście zawodowców.

6) Członkami komisji administracyjnej centralnej i prowincjonalnej mogą być tylko artyści zawodowi.

W zakończeniu — w punkcie 7) — poruszone są sprawy dyscyplinarne, wykluczenia itp. Będzie wydany osobny statut organizacji i sposób przyjęcia i przeprowadzenia powyższej uchwały.

Autor projektu przedstawiając go zebraniu wyraża obawę, by tak zasadniczo ujęta sprawa nie była źle zrozumiana przez ogół względnie jednostki, które będą powołane do uchwalenia tego projektu drogą ustawy państwowej. Podkreśla, że dzisiejsze nastawienie i mentalność jest bardzo drażliwą na formowanie się organizacyj zawodowych, a zwłaszcza nie będzie ich rozumieć w odnoszeniu do życia artystycznego, z którym ich nic nie łączy.

DRUGI MIĘDZYNARODOWY ZJAZD PLASTYKÓW. (Confédération Internationale des Artistes).

W dniach 24—25 maja br. odbędzie się w Paryżu wielki Międzynarodowy Zjazd Delegatów Związków i Stowarzyszeń, zgrupowanych w Confédération Internationale des Artistes, z następującym programem:

Dzień pierwszy: Otwarcie kongresu. Sprawozdanie sekretarza generalnego C. I. A. Ankieta międzynarodowa o sytuacji artystów. (Każda delegacja zagraniczna jest proszona, by zrobić paruminutowe exposé). Przystąpienie do Confédération Internationale des Artistes, odczyty, dyskusje i przyjęcie statutu.

Dzień drugi: Zatwierdzenie nominacji lub wyborów do Rady C. I. A. Wybory doradców dodatkowych. Przyjęcie budżetu. Exterytorialność dzieł sztuki. Wolna wymiana dzieł sztuki. Sprawy nauki artystycznej. Prawne uznanie zawodów artystycznych.

Delegatem polskim na ten Zjazd będzie art. mal. E. Geppert — z ramienia Zaw. Z. P. A .P.

A PROPOS KONGRESU W GANDAWIE.

6 grudnia ub. roku odbył się w Gandawie kongres Międzynarodowego Zjazdu Artystów Plastyków, na którym uczestnicy, przedstawiciele 5 państw, uchwalili wysłać petycję do Ligi Narodów i do wszystkich państw następującej treści:

«Uważając, że wszystkie dzieła sztuki zebrane w muzeach, gmachach publicznych, wszystko jedno czy są one własnością państwa czy też należą do kolekcji prywatnych, są dorobkiem i własnością wspólną całej ludzkości, a ponieważ nie istnieje żadne prawo międzynarodowe, zapewniające opiekę i poszanowanie dla dzieł sztuki na wypadek jakiegokolwiek zaburzenia lub konfliktu, stwierdzają konieczność dla wszystkich państw cywilizowanych jak najsilniejszych środków obrony i opieki».

JÓZEF MROSZCZAK

O LITERNICTWIE

Secesja, która dla wielu działów sztuki była zabójcza, była nią również dla liternictwa. Litery przeładowane ornamentem przestały być czytelne i zatraciły swój istotny charakter. Poszczególne litery, które powinny być elementami ornamentu, utworzonego przez rytmiczne zestawienie liter ze sobą, zmieniły zupełnie swój wygląd i każda z nich tworzyła osobny, dziwaczny ornament.

Aby stworzyć pismo logiczne ze swoim przeznaczeniem, trzeba było zerwać z tradycją secesji i rozpocząć naukę pisma na zupełnie nowych zasadach.

Ruch w tym kierunku rozpoczął się około 1900 r. równocześnie w Anglii i Austrii, gdzie w tej ostatniej twórcą nowego pisma był Rudolf Larisch. Larisch oparł fizjognomię pisma na naturze narzędzia i stąd pismo jego było pisane, a nie rysowane.



fałszywe rozwiązanie



dobre rozwiązanie

Dzięki temu punktowi wyjścia, fabryki piór poczęły tworzyć najrozmaitsze typy przyrządów do pisania, siłą faktu rozwijając coraz to inne możliwości.

Sam przyrząd narzuca pewne formy przy pisaniu. Redis zakończony płytką okrągłą lub kwadratową, daje linie równej grubości (pismo sznurowe), pióro, patyk, trzcina, płaski pędzel, dadzą linie cienkie i grube, zależnie od prowadzenia ich.

Charakter więc pisma zależny jest od narzędzia, jakim piszemy i przyrodzonej mechaniki ludzkiej ręki. Narzędzie narzuca pewne formy, sposób jednak trzymania i prowadzenia pióra, może zmienić zupełnie charakter pisma. Pióro trzymane prosto da pismo ciężkie, jednostajne, składające się z kresek pionowych jednakowej grubości, przy skośnym trzymaniu pióra uzyskamy pismo lekkie, giętkie, urozmaicone.

Niezależnym od narzędzia jest wygląd pisma skonstruowanego przy pomocy cyrkla i ekierki. W tym wypadku tylko poczucie ornamentu uchroni piszącego od tworzenia chaotycznego, o niejednolitym charakterze pisma.

Aby pismo tworzyło ornament, a tworzy go automatycznie, nie wystarczają ładne proporcje poszczególnych liter, litery muszą być ze sobą odpowiednio zestawione. Odstępy między literami powinny być jednakowe (płaszczyznowo nie linearnie), aby układ pisma stwarzał doznanie świadomego rytmu. Stosunkowo najłatwiej jest osiągnąć wrażenie istnienia pewnego rytmicznego porządku, dobierając krój pisma o literach równej szerokości i równej jasności. W krojach pisma o literach jasnych i ciemnych (wąskie B, D, E, F, H, I, J, K, L, N, P, R, S, T, U, szerokie A, C, G, M, O) uwidocznienie rytmu jest rzeczą trudniejszą, daje jednak b. ciekawe efekty.

Pismo jest w grafice nie tylko towarzyszem, ale organiczną, składową częścią kompozycji. W doborze pisma nie możemy kierować się indywidualnymi upodobaniami, lecz jedynie sensem użytkowym pisma, gdyż jako element całości, zmienia ono swój sens za każdym razem.

Pismo w grafice jest elementem, który działa jako forma, kierunek, barwa, i jako taki gra w ogólnej kompozycji rolę. Zatym kwestia pisma w grafice nie została jeszcze rozwiązana z chwilą umieszczenia napisu w odpowiednim miejscu. Pismo musi być dobrane do całości także w barwie i charakterze. Obok roli czysto wizualnej, powinno ilustrować charakter swego tematu, a więc delikatność perfum, masywność betonu, lekkość koronek, czyli krój pisma musi być uzależniony od treści.

Pismo, które nie spełnia powyżej postawionych postulatów, wiąże się tylko ze stanowiskiem nieartystycznym i siłą faktu przestaje pretendować do dzieła sztuki swego rodzaju.

Józef Mroszczak.

Nakład i wydawnictwo Związku Zawod. Polskich Artystów Plastyków w Krakowie — Redaktor odpowiedzialny Eug. Geppert
Klisze «Fotocynk» (wł. Fr. Florkiewicz) — Druk W. L. Anczyca i Spółki w Krakowie

KLISZE do DRUKU
JEDNO i WIELOBARWNE
REPRODUKCJE OBRAZÓW

FOTOCYNK

WŁ. FR. FLORKIEWICZ

KRAKÓW ul. MIKOŁAJSKA 6 TEL.: 112-74

DRUKARNIA
W·L·ANCZYCA
i SPÓŁKI
W KRAKOWIE

Kraków, Zwierzyniecka 2 **Tel. 101-94**

CENTRUM ŻYCIA
ARTYSTYCZNEGO
KRAKOWA

KAWIARNIA PLASTYKÓW

w „Domu Plastyków", ul. Łobzowska 3

stała wystawa
obrazów

pisma artyst.
polskie i zagr.

w każdą sobotę
„Czarna kawa"
z tańcami

dancingi
na wolnym powietrzu

BEZPIECZEŃSTWO

KOMUNALNA KASA OSZCZĘDNOŚCI

POWIATU KRAKOWSKIEGO

w Krakowie
ul. Pijarska 1
Telefony:
101-03, 115-97, 311-93

Przyjmuje wkłady oszczędnościowe na książeczki, oprocentowując je przy półrocznej kapitalizacji na

5% 5 1/4% 5 1/2%
zależnie od terminu wypowiedzenia

Ogólna suma wkładów wynosi
31.000.000 zł.

Ilość książeczek oszczędnościowych
33.000

Bezwzględna tajemnica wkładek ustawowo zagwarantowana

Prowadzi rachunki czekowe

Nowością jest zainstalowany na zewnątrz, budynku kasy
SKARBIEC-AUTOMAT

Majątek własny kasy wynosi
5.500.000 zł.
4 gmachy własne

OPROCENTOWANIE

wszelkie przybory w zakres
malarstwa artystycznego
wchodzące
do nabycia
we firmie

R. Aleksandrowicz

Kraków, Basztowa 11. Tel. 103-11

Tamże wielki wybór reprodukcji artystycznych

100%wy
Miód gwarantowany

Zakład Pszczelniczy

Pszczelarz i Ogrodnik

Warszawa, Złota 4 — tel. 662-38

Narzędzia pszczelarskie, ule,
węza sztuczna, miodarki
Cenniki bezpłatnie

Czytajcie
i prenumerujcie

Tygodnik Illustrowany

Warszawa,
Zgoda 12

Obrazy malarzy polskich
współczesnych i dawnych
okazje

poleca

S. HOROWITZ

Kraków, Wiślna 10 Tel. 129-74

ORGAN ZWIĄZKÓW ZAWODOWYCH POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W GDYNI, KRAKOWIE, LWOWIE, ŁODZI, POZNANIU I WARSZAWIE

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU ZAWODOWEGO POLSKICH ART. PLASTYKÓW W KRAKOWIE

CENA 4·— ZŁ